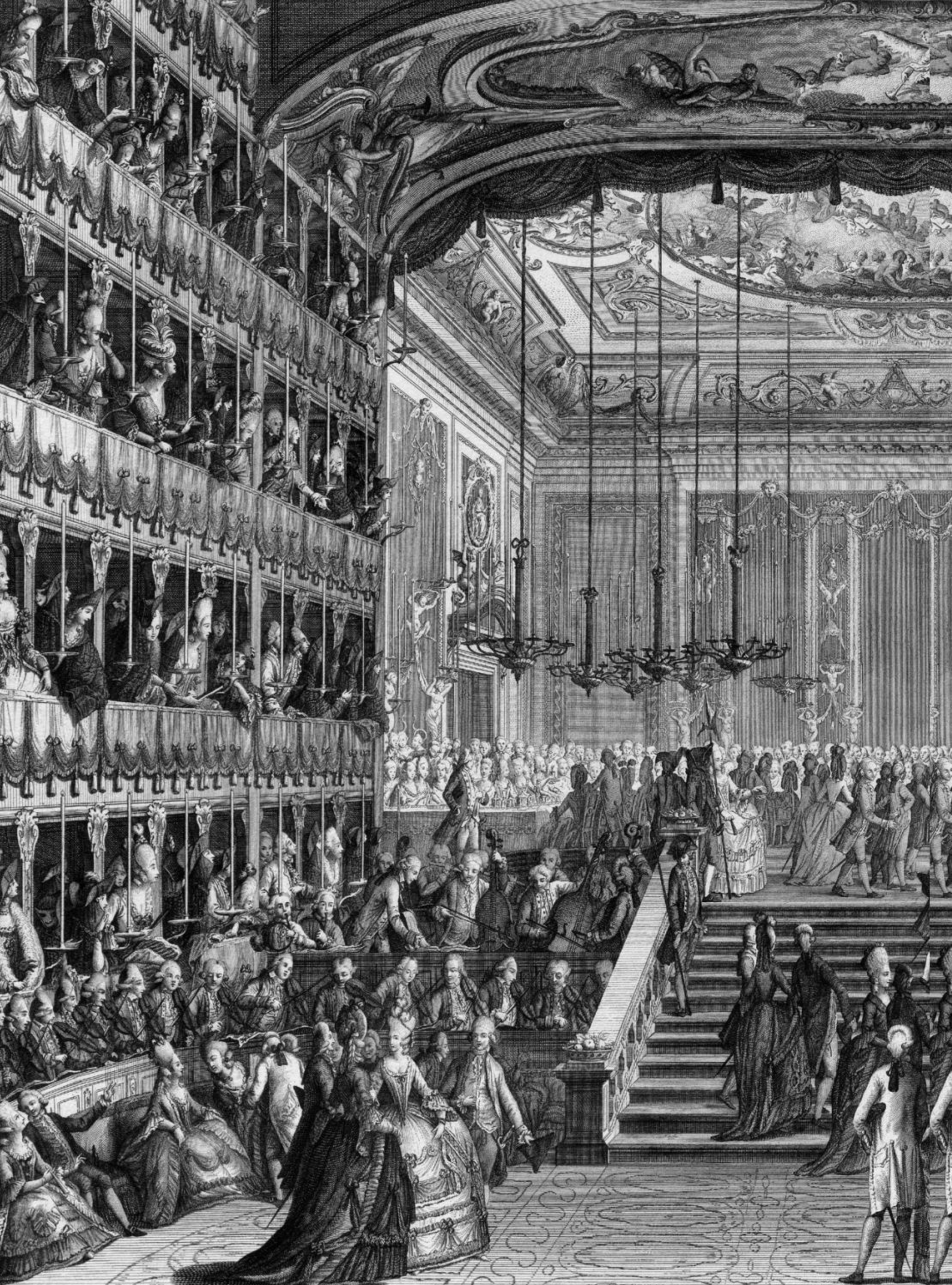
Nicolaas Teeuwisse

Ausgewählte Werke · Selected Works

XX



2020

Ausgewählte Werke · Selected Works

XX

Nicolaas Teeuwisse OHG · Erdener Str. 5a · 14193 Berlin-Grunewald
Telephone: +49 30 893 80 29 19, +49 30 890 48 791 · Mobile: +49 171 483 04 86
Email: nicolaas@teeuwisse.de · www.teeuwisse.de

ORNATISSIMO VIRO IOANNI DE COCK OMNIS ANTIQVITATIS ÆSTIMATORI
IN AMICITIÆ ET GRATI ANIMI SYMBOLVM GVILIELMVS DE NIEVLANDT L.M.DD.

Vorwort

Voilà, das finale Ergebnis in Druckform der alljährlichen *tour de force* für die *European Fine Art Fair* (*TEFAF*), die vom 5. bis 15. März 2020 in Maastricht stattfinden wird. Es handelt sich gleichsam um eine Art „Magical Mystery Tour" durch vier Jahrhunderte europäischer Druckgraphik, komplettiert durch eine kleine, qualitätvolle Auswahl an Zeichnungen alter Meister und Künstler des 19. Jahrhunderts. Bei der definitiven Auslese aus etwa hundertfünfzig Blatt, die in Maastricht vorgestellt werden, spielten unterschiedliche Kriterien, wie Seltenheit, kunsthistorisches Interesse oder künstlerische Originalität, eine federführende Rolle.

So ist beispielsweise Willem van Nieulandts grandiose *Ansicht von Rom mit der Tiberinsel und dem Pons Aemilius* nichts weniger als eine kunsthistorische Rarität. Dem Verfasser des Hollstein war in den 1960er Jahren lediglich ein einziges Exemplar dieses Blattes bekannt, das sich heute im British Museum in London befindet. Die Seltenheit der monumentalen, von drei Platten gedruckten Radierung wird auch durch die Tatsache belegt, dass das bestandsmäßig außerordentlich reich ausgestattete Amsterdamer Rijksprentenkabinet erst 1992 einen weiteren Abzug erwerben konnte. Die Legende in lateinischer, französischer und niederländischer Sprache ist ein Indiz dafür, dass van Nieulandt sich mit dieser prestigeträchtigen und technisch aufwendigen Arbeit – es handelt sich wohl um seinen ersten Versuch bei der Verwendung von mehreren Druckplatten – bewusst an ein internationales Publikum wandte.

Auch in kulturhistorischer Hinsicht ist das Blatt interessant, bietet es gleichsam eine Momentaufnahme, da van Nieulandt die Rekonstruktion des 1557 schwer beschädigten, antiken *Pons Aemilius* zeigt, bevor auch diese 1598 dem Hochwasser zum Opfer fiel. Nieulandt zeigt uns ein ländliches, fast arkadisches Rom. Am Ufer des Tiber sortieren Fischer ihren bescheidenen Fang, ein Kahn mit Weinfässern, der von einer fragilen Pergola aus Weinlaub überdacht ist, schaukelt gemächlich auf dem Fluss. Links davon skizziert der in einem Ruderboot sitzende Künstler andächtig und in meditativer Ruhe die malerische Stadtlandschaft. Auf diese Weise schuf Nieulandt ein fast archetypisches und aus historischer Sicht frühes Abbild der Italiensehnsucht.

Ein weiteres technisches Bravourstück ist François-Philippe Charpentiers imaginäre und ungemein suggestive Darstellung des Salomonischen Tempels in Jerusalem. Bei Charpentier haben wir es mit einer heute zu Unrecht vergessenen, jedoch äußerst vielseitigen Künstlerpersönlichkeit zu tun, die bereits in den 1750er Jahren experimentelle Druckverfahren erprobte und noch vor Jean Baptiste Le Prince ein Aquatintaverfahren entwickelte, um die Lavierung von Zeichnungen nachzuahmen. Bei vorliegendem Blatt, das den weitläufigen Tempelkomplex aus der Vogelperspektive und in einer dramatischen, visuell hochwirksamen perspektivischen Verkürzung zeigt, dürfte es sich um ein Unikum handeln. Charpentiers Bildidee geht auf eine Rekonstruktion des hochtalentierten und einflussreichen französischen Architekten und Szenographen Charles de Wailly zurück, der seinerseits auch als Lehrmeister des gleichermaßen begabten Louis-Jean Desprez in die Geschichte einging. Ganz im Geiste seiner Zeit und im Einklang mit dem Kunstbegriff des Sublimen steht die selbstbewusste Inschrift Charpentiers, in welcher der Künstler erklärt, dass sein Hauptanliegen darin bestehe, sich nicht in Nebensächlichkeiten zu verlieren, sondern dem Betrachter die erhabene Größe und die „Magnificence" des antiken Bauwerks vorzuführen.

Der vorliegende Katalog entstand in enger Zusammenarbeit mit Anna Fricke, Lukas Nonner und Sina Schwerdtfeger. Mein Dank gilt auch Stefanie Löhr für hilfreiche Redaktionsarbeiten. Die englische Übersetzung wurde einfühlsam und kompetent von Robert Bryce besorgt.

Nicolaas Teeuwisse

Preface

Voilà, the final outcome in printed form of the annual *tour de force* for the *European Fine Art Fair (TEFAF)* in Maastricht from 5 to 15 March 2020. A kind of 'magical mystery tour' through four centuries of European printmaking, rounded off with a small selection of high-quality drawings by Old Masters and 19th century artists. Various criteria such as rarity, art-historical interest and artistic originality were decisive in the final selection of around one hundred and fifty works.

Willem van Nieulandt's magnificent *Grand View of Rome with Tiber Island and Pons Aemilius*, for example, is nothing less than an art-historical rarity. In the 1960s the author of the Hollstein catalogue was aware of just one impression of this print, which is now in the British Museum in London. The rarity of the monumental etching printed from three plates is underlined by the fact that the Rijksprentenkabinet in Amsterdam with its extraordinarily rich holdings was not able to obtain a further impression until 1992. The legend in Latin, French and Dutch is an indication that van Nieulandt had an international audience in mind when creating this prestigious and technically sophisticated work, which was probably his first attempt in multi-plate printing.

The print is also interesting from an art history point of view in that van Nieulandt captures for posterity the reconstructed ancient *Pons Aemilius*, which had been badly damaged in 1557, before it fell victim to renewed flooding in 1598. The artist presents a rural, almost Arcadian Rome. Fishermen are sorting their modest catch on the banks of the Tiber while a rowing boat with wine casks, which is covered by a fragile pergola of wine leaves, sways gently on the water. Just to its left the artist sits in another boat sketching the picturesque urban landscape in an attitude of serene calm and reverent meditation. Nieulandt has thus created an almost archetypical image of the yearning for Italy.

Another technically brilliant feat is François-Philippe Charpentier's imaginary, tremendously evocative depiction of Solomon's Temple in Jerusalem. Charpentier was an extremely versatile artist, now unjustly forgotten, who experimented with printing processes as early as the 1750s and preceded Jean Baptiste Le Prince in devising an aquatint technique to emulate the wash used in drawings. The impression on offer here, which presents a bird's-eye view of the extensive temple complex presented from a dramatic and effectively foreshortened perspective, is in all probability unique. Charpentier's idea for the picture derived from the reconstruction by the highly talented and influential French architect and stage designer, Charles de Wailly, who has gone down in history as the teacher of the equally talented Louis-Jean Desprez. Fully in keeping with the spirit of the time and with the artistic concept of the sublime is Charpentier's self-assured inscription, in which he declares that his main concern was not to lose his way in vague descriptions but to illustrate to the viewer the noble magnificence of the ancient structure.

This catalogue was compiled in close collaboration with Anna Fricke, Lukas Nonner and Sina Schwerdtfeger. My thanks also go to Stefanie Löhr for her editorial assistance. The English translation was supplied by Robert Bryce.

Nicolaas Teeuwisse

TORI
M.DD.

Guilielmus van Nieulandt fecit et excud. Antuerpiæ

VM PLATONICVM.

16. – 17. Jahrhundert

1. GIORGIO GHISI

(genannt *Mantovano*, 1512–1582, Mantua)

Die Trinität. Kupferstich. 41,5 x 30,2 cm. 1576. Bartsch 14; Lewis-Lewis 57 I (von III), Bellini 60 I (von V).

Das prachtvolle, kompositorisch sehr anspruchsvolle Blatt gehört dem Spätwerk Ghisis an und wurde Guglielmo Gonzaga, dem Herzog von Mantua gewidmet. Nicht nur aufgrund seiner Seltenheit nimmt der Kupferstich eine Sonderstellung im Œuvre des Künstlers ein, das Blatt exemplifiziert auch auf vollendete Weise die ungeheure technische Virtuosität des Mantovaner Meisters. Die Brillanz der Zeichnung, das bemerkenswerte Raffinement der dargebotenen Kupferstichtechnik und die schier unbegrenzte Vielfalt an differenzierten Schraffurmustern zeigen Ghisi auf der ganzen Höhe seines Könnens. Es waren Eigenschaften dieser Art, die seinen Ruf weit über die Grenzen Italiens hinaus bis nach Flandern trugen.

1550 übersiedelte der Künstler nach Antwerpen und arbeite mehrere Jahre als Reproduktionsstecher für den berühmten Verlag des Hieronymus Cock, von 1555 bis 1556 hielt er sich in Paris und Fontainebleau auf. Auf diesen Reisen lernte der humanistisch gebildete Ghisi selbstverständlich auch die Errungenschaften nordeuropäischer Künstler kennen und wurde von den Werken großer Vorgänger inspiriert. *Die Trinität* ist der einzige Kupferstich Ghisis, auf dem er sich selbst als Inventor erwähnt. Zweifellos fungierte Albrecht Dürers Holzschnitt der *Dreifaltigkeit* (Meder 187) jedoch als prägende Inspirationsquelle, obwohl Ghisi der komplexen Komposition seinen eigenen, unverwechselbar persönlichen Stil auferlegte.

Prachtvoller, scharfer und toniger Frühdruck, vor der Adresse von Nicolaes van Aelst und vor allen weiteren Auflagen. Mit gleichmäßigem Rändchen um die deutlich zeichnende Plattenkante, verso mit dem Abklatsch eines anderen Abzugs. Minimale Altersspuren, sonst vollkommen erhaltenes Exemplar. Aus der Sammlung J. A. Boerner, 1817 (Lugt 1869).

GIORGIO GHISI

(known as *Mantovano*, 1512–1582, Mantua)

The Trinity. Engraving. 41.5 x 30.2 cm. 1576. Bartsch 14; Lewis-Lewis 57 I (of III), Bellini 60 I (of V).

A product of Ghisi's late period, this magnificent engraving with its highly intricate composition was dedicated to Guglielmo Gonzaga, Duke of Mantua. The exceptional position it occupies in the artist's oeuvre is due not just to its rarity; the work is also a perfect example of the Mantuan master's outstanding technical virtuosity. The brilliance of the draughtsmanship, the remarkable refinement of the engraving technique and the almost unlimited variety of differentiated hatching patterns show Ghisi at the peak of his ability. These were the qualities which established his reputation, which extended well beyond the borders of Italy and stretched as far as Flanders.

In 1550 the artist moved to Antwerp where he worked for several years as a reproductive engraver for the famous publishing house run by Hieronymus Cock. In 1555/56 he was in Paris and Fontainebleau. In the course of his travels the humanist-trained Ghisi took due note of the accomplishments of Northern European artists and derived inspiration from the works of renowned predecessors. *The Trinity* is the only engraving by Ghisi on which he affixed his name as Inventor. Albrecht Dürer's woodcut of the *The Holy Trinity* (Meder 187) undoubtedly served him as a source of inspiration, although Ghisi injects his own very distinctive personal style into the complex composition.

A superb, crisp and tonal early impression, before the address of Nicolaes van Aelst and before all further editions. With even thread margins around the inky platemark, verso with traces of a different impression. Minor ageing, otherwise in perfect condition. From the collection of J. A. Boerner, 1817 (Lugt 1869).

·GVLIELMO Gonzagæ Dei gratia Mantuæ et Montisferrati Serenissº Duci, pro Clariss. monumto eius eximiæ religionis in Deū, et ob singularem amorem præclaraq; beneficia in suos Imaginis sanctiss. cultores benigne collata, Georgius Ghisius Mant. hoc pictis Tabellis author et inventor, Pie dicauit.

2. JAN SAENREDAM
(um 1565 Zaandam – 1607 Assendelft)

Die platonische Höhle (Antrum Platonicum). Kupferstich nach Cornelis Cornelisz. van Haarlem. 32,6 x 44,8 cm. 1604. B. 39, Hollstein 116 II. Wasserzeichen: Traube mit Fleurs-de-lis.

Das Höhlengleichnis Platons stammt aus dem siebten Buch seines Dialogs *Politeía* und gehört zu den bekanntesten Gleichnissen der antiken Philosophie. Es verdeutlich die von ihm angenommene, unbedingte Notwendigkeit des philosophischen Bildungsweges, der den Aufstieg des Menschen durch vier Stufen der Erkenntnis ermöglicht und dabei als eine Art Befreiungsprozess begriffen wird. Höchstes Ziel dieses Prozesses ist die Befähigung zur Schau der Idee des Guten. Als anschauliches Bild für seine Ideenlehre diente Platon ein Gedankenexperiment, das in der Bildunterschrift des Kupferstichs erläutert wird: „Der größte Teil der Menschheit, in geistiger Blindheit befangen, wird unablässig umgetrieben und freut sich an nichtigem Streben: Siehe wie der Blick hängen bleibt an geworfenen Schatten, wie sie alle die Trugbilder des Wahren anstaunen und lieben, und die Toren getäuscht werden vom leeren Schattenbild der Dinge [... Wenige] können den Nebel des Irrtums sehr wohl durchschauen und sie versuchen, die anderen, die in unwissender Nacht befangen sind, in das klare Licht hinauszuführen, aber von denen hat keiner den Drang zum Licht, so groß ist die Dürftigkeit ihrer Denkweise".

Der eindrucksvolle, seltene Kupferstich Saenredams aus dem Jahr 1604 geht zurück auf ein heute verschollenes, wohl 1598 entstandenes Gemälde des Cornelis Cornelisz. van Haarlem. In Auftrag gegeben wurde der Kupferstich von Hendrik Laurensz. Spiegel, der in seinem Gedicht *Hertspiegel* eine frühneuzeitliche Interpretation des Gleichnisses darlegte. Kongenial hat Saenredam die vielfigurige, komplexe Komposition des Gemäldes in das Medium der Druckgraphik übertragen. Die Darstellung ist von großer Lebhaftigkeit erfüllt. Fast meint man, das Stimmengewirr der in der Höhle versammelten Menge hören zu können. Die einzelnen Protagonisten sind scharf beobachtet und die markante Helldunkelwirkung steigert den atmosphärischen Gehalt des enigmatischen Geschehens. Ein skurriles Detail sind die Schatten der Statuetten an der Wand der Grotte.

Prachtvoller, gleichmäßiger Druck mit schmalem Rändchen um die Plattenkante. Unauffällige Quetschfalte vom Druck am oberen Rand, geringe Altersspuren, sonst in sehr schöner und originaler Erhaltung.

JAN SAENREDAM
(circa 1565 Zaandam – 1607 Assendelft)

Plato's Allegory of the Cave (Antrum Platonicum). Engraving after Cornelis Cornelisz. van Haarlem. 32.6 x 44.8 cm. 1604. B. 39, Hollstein 116 II. Watermark: Grape with fleurs-de-lis.

Plato's allegory of the cave comes from the seventh book of his dialogue *Politeía* (*Republic*) and is one of the best-known allegories in ancient philosophy. It illustrates the absolute need he posited for training in philosophy, which makes man's ascent possible through four levels of cognition and is thus understood to be a kind of liberation process. The supreme aim of this process is ultimately the ability to illustrate the concept of the good. As a vivid image for his theory of ideas Plato used a thought experiment which is explained in the engraving's caption: "The vast majority of mankind, afflicted with cognitive blindness, never finds rest and delights in trivial pursuits. Look how their gaze is fixed on the shadows that are cast, how they stare in wonder at all the illusions of the truth, and how the fools are deceived by the empty shadows of things [...A few] are able to see through the fog of their illusions and try to lead the others, who are benighted by ignorance, into the clear light, but none of them has the urge to seek the light, so feeble is their way of thinking."

This impressive, rare engraving made by Jan Saenredam in 1604 is based on a painting by Cornelis Cornelisz. van Haarlem (ca. 1598) which is now lost. The engraving was commissioned by Hendrik Laurensz. Spiegel, who presented an early modern interpretation of the allegory in his poem *Hertspiegel*. Saenredam has brilliantly transferred Cornelis Cornelisz.' complex, multi-figure composition to the printmaking medium. The picture bristles with energy. It is almost as if one could hear the babble of voices in the cave. The individual protagonists are vividly observed and the striking chiaroscuro heightens the atmospheric density of the enigmatic scene. The shadows of the statuettes on the cave wall form a bizarre detail.

A very fine, even impression with thread margins around the platemark. An unobtrusive vertical centre fold, minor ageing, otherwise in excellent condition.

LVX VENIT IN MVNDVN ET DILEXERVNT HOMINES MAGIS TENEBRAS QVAM LVCEM. Io. 3. 19.

Maxima pars hominum cœcis immersa tenebris
Volvitur assidue, & falsis lætatur imaginibus;
Abjecit ut obtusis in horreat umbras,
Vt VERI simulacra omnes miretur amens.

Et sæpe stolidè vanâ laudantur imagine rerum
Quam pauci meliore luto, qui in lumine puro
Secreti à stolidâ turbâ, ludibria cernunt
Rerum umbras rectæ expendunt omnia lance:

His positâ erroris nebulâ dignoscere possunt
Vera bona, atque alios cecâ sub nocte latentes
Extrahere in clarum lucem conantur, at illis
Nullus amor lucis, tanta est à ratione egestas.

C.C. Harlemensis Inv.
Samuel. Scalquis.
Hoorn. Hondius excudit.
1604.

H.I. SPIEGEL. FIGVRARI ET SCVLPI CVRAVIT: AC DOCTISS. ORNATISSQVE D. PETRO PAAW IN LVGDVN. ACAD. PROFESSORI MEDICO D.D.

3. FRANCESCO VANNI
(1563–1610, Siena)

Die Stigmatisierung der heiligen Katharina von Siena. Radierung. 11,9 x 7,7 cm. Um 1595. Bartsch 2 I (von II).

Das druckgraphische Schaffen Francesco Vannis umfasst lediglich drei Radierungen und es ist kein Zufall, dass das Motiv der Stigmatisierung der heiligen Katharina sich darunter befindet. Die Mystikerin und Kirchenlehrerin stammte aus Vannis Geburtsstadt Siena und erfreute sich als Lokalheilige einer besonderen Verehrung. Die intime Szene zeichnet sich durch ihre große emotionale Intensität aus und strahlt trotz des kleinen Formats eine bemerkenswerte Präsenz aus. Vannis souveräne Radiertechnik ist leicht, abwechslungsreich und beschwingt und besitzt in ihrer Spontaneität alle Vorzüge einer Malerradierung.

Dargestellt ist der dramatische Kulminationspunkt, als die Heilige in religiöser Verzückung die Stigmata empfängt. Das unruhig flackernde, hell vibrierende Licht unterstreicht den übernatürlichen Charakter des Vorgangs. Der Überlieferung nach fand Katharinas Stigmatisierung am Palmsonntag des Jahres 1375 in Pisa statt. Das Ereignis gab Anlass zu einer theologischen Kontroverse, denn die Franziskaner vertraten den Standpunkt, dass keine Person außer ihrem Ordensgründer die Stigmata jemals empfangen hätte. Diese theologische Debatte dauerte bis zum Jahre 1630 an, als Katharinas Stigmatisierung schließlich offiziell von der Kirche anerkannt wurde.

Ganz ausgezeichneter, harmonischer und leicht tonaler Frühdruck mit feinem Rändchen. Minimale Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten. Aus der Sammlung Pierre Mariette, 1666 (Lugt 1788).

FRANCESCO VANNI
(1563–1610, Siena)

The Stigmatisation of Saint Catherine of Siena. Etching. 11.9 x 7.7 cm. Circa 1595. Bartsch 2 I (of II).

Francesco Vanni's printed oeuvre comprises just three etchings and it is no coincidence that one of them depicts the stigmatisation of Saint Catherine, since this mystic and doctor of the Church came from Vanni's native city of Siena, where she was specially venerated as a local saint. The intimate scene is full of emotional intensity and its small size in no way detracts from its remarkable presence. Vanni's consummate etching technique is light, brisk and varied, its spontaneous nature having all the qualities of a painter's etching.

The scene depicts the dramatic culmination in which the saint receives the stigmata in a state of religious ecstasy. The bright, flickering light emphasises the supernatural character of the occurrence. Tradition has it that Catherine's stigmatisation took place in Pisa on Palm Sunday in 1375. The event sparked a theological controversy with the Franciscans maintaining that no person other than the founder of their order had ever received the stigmata. The theological debate continued until 1630 when Catherine's stigmatisation was finally officially recognised by the Church.

A very fine, harmonious early impression printed with delicate tone, with thread margins. Minor ageing, otherwise in perfect condition. From the collection of Pierre Mariette, 1666 (Lugt 1788).

Originalgröße / Actual size

4. IGNAZ JOHANN BENDL

(Brünn – um 1730 Wien)

Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Radierung. 37,2 x 53,5 cm. 1700. Nagler, Die Monogrammisten I, 1627, Le Blanc 2, Heller-Andresen 1.

Ignaz Johann Bendl ist vor allem als Bildhauer bekannt. Er stand in enger persönlicher Verbindung zu Johann Bernhard Fischer von Erlach und führte in Wien und Brünn bedeutende Aufträge aus. Sein Hauptwerk ist der 1699 vollendete Vier-Elemente-Brunnen in Brünn, der im Aufbau stark an Bernini erinnert, den er auch persönlich gekannt haben soll. Bendl hat außerdem ein kleines, sehr qualitätvolles druckgraphisches Œuvre geschaffen, das neben Stichen nach seinen eigenen bildhauerischen Projekten und kunstgewerblichen Entwürfen einige biblische Sujets vorweist.

Die vorliegende, außerordentlich seltene Darstellung der *Ruhe auf der Flucht nach Ägypten* wird von Heller-Andresen zu Recht als das „Hauptblatt" des Künstlers gewürdigt. Die imposante, großformatige Radierung ist in einem hochkonzentrierten und souveränen Duktus ausgeführt. Bendl benutzt eine sehr freie

und malerische Radiertechnik, die sich einer großen Vielfalt an graphischen Mustern und Schraffuren bedient und eine markante Helldunkelwirkung erzielt. Mit feinen Punktierungen und hauchdünnen, filigranen Schraffuren sind Antlitz und Haare der Madonna und des Christkindes einfühlsam charakterisiert. Ebenso originell ist die Ikonographie, die von einem schwungvollen, barocken Pathos erfüllt ist. An einer Meeresbucht ruht die Heilige Familie vor der Kulisse einer antiken Ruine, die von üppigem Laub überwuchert ist. Subtil ist das Interagieren der verschiedenen Protagonisten beobachtet. In der rechten Bildhälfte ziehen Fischer ihre prall gefüllten Netze an Land; einer von ihnen weist auf den reichen Fang und wendet sich direkt dem schweigsamen Joseph zu, der mit einer diskreten Gebärde seiner rechten Hand auf die stillende, in Gedanken versunkene Maria deutet.

Prachtvoller, leuchtender und lebendiger Druck mit gleichmäßigem Rändchen. Die Plattenränder teilweise noch ungereinigt und mit vereinzelten Nadelproben. Vorzügliches, unbehandeltes Exemplar.

4. IGNAZ JOHANN BENDL

(Brno – circa 1730 Vienna)

The Rest on the Flight into Egypt. Etching. 37.2 x 53.5 cm. 1700. Nagler, Die Monogrammisten I, 1627, Le Blanc 2, Heller-Andresen 1.

Ignaz Johann Bendl is mainly known as a sculptor. He was closely connected to Johann Bernhard Fischer von Erlach and executed important commissions in Vienna and Brno. Bendl's masterwork is the Fountain of the Four Elements (1699) in Brno, the structure of which is reminiscent of the work of Bernini, whom Bendl is said to have known. Bendl also produced a small but very refined printed oeuvre that includes a few biblical subjects in addition to prints after his own sculptures and designs for the applied arts.

Heller-Andresen rightly describes the present extremely rare depiction of *The Rest on the Flight into Egypt* as the artist's "principal work". The large, imposing print has been executed in a highly concentrated and expert manner. Bendl employs a very free, painterly etching technique with a wide variety of graphical patterns and hatchings which together produce a striking chiaroscuro effect. The face and hair of the Madonna and the infant Jesus are sensitively characterised with the help of fine stippling and wafer-thin, extremely delicate hatching. The iconography, which is imbued with a rich and vibrant Baroque pathos, is no less original. The Holy Family is shown resting in the shelter of a bay with ancient ruins covered by lush foliage in the background. The interaction of the various protagonists is subtly observed. On the right of the picture fishermen are dragging their nets full of fish ashore. One of them points with an eloquent gesture to the rich catch, his gaze turned towards the silent Joseph. He in turn points with a discreet gesture of his right hand to Mary who, lost in thought, is nursing her child.

A superb, rich and vibrant impression with even margins. The platemark partially uncleaned and with occasional needle scratches. In excellent, untreated condition.

5. JAN BOTH
(circa 1618–1652, Utrecht)

Baumstudie in einer südlichen Landschaft. Federzeichnung in Braun über Graphit, grau laviert, Einfassungslinie in brauner Feder. 38 x 24,5 cm.

Dieses treffsicher und souverän ausgeführte Studienblatt bildet eine wertvolle Ergänzung zum Korpus von Zeichnungen Jan Boths. Bemerkenswerterweise sind Laub und Geäst im oberen Bereich der Darstellung lediglich in Graphit mit Lavierung in Grau ausgeführt, ohne die übliche Überarbeitung in brauner Feder, wie in der unteren Bildhälfte erkennbar. Die Frage, ob es sich um ein unvollendetes Studienblatt handelt, oder ob der Künstler diesen Effekt beabsichtigt hat, lässt sich nicht eindeutig klären. Unser Kenntnisstand über Leben und Wirken des Bruders Andries Both (ca. 1612–1642) ist wesentlich umfangreicher als das über Jan. Gesichert ist jedoch, dass die Brüder eine Reise nach Frankreich und Italien unternahmen. Jan arrivierte vermutlich um 1637/38 in Rom, etwa drei Jahre vor Andries. Interessanterweise verraten die überlieferten Zeichnungen von Andries aus dieser Schaffensphase den deutlichen Einfluss des jüngeren Bruders. Beide schlossen sich in Rom dem Kreis der *Bamboccianti* an, wobei Andries sich vorwiegend auf Genresujets spezialisierte, während Jan sich verstärkt der Landschaftsmalerei widmete. Um 1642 kehrte Jan in sein Heimatland zurück und war bis zu seinem Tod 1652 größtenteils in Utrecht tätig.

Obwohl zahlreiche Zeichnungen in öffentlichen und privaten Sammlungen den Namen „Both" tragen, können nur relativ wenige Blätter mit Sicherheit Jan Both zugeschrieben werden. Der Künstler hat in Italien zweifellos intensiv nach dem Leben gezeichnet, und einige Blätter gelten heute unstrittig als autographe Arbeiten, beispielweise die signierte Zeichnung *Reiter in einer Landschaft mit großen Bäumen* aus dem Jahr 1643 (Szépmüvészeti Muzéum, Budapest. s. Ausstellungskat. *Tekenen van Warmte*, bearb. von P. Schatborn, Rijksmuseum, Amsterdam 2001, S. 93, Abb. H). Unser Blatt zeigt auffällige stilistische Ähnlichkeiten mit jener Zeichnung, etwa in der Gestaltung von Sträuchern und Schilf, die in Boths idiosynkratischer Federtechnik behandelt sind. Noch offenkundiger ist die stilistische Verwandtschaft mit der prachtvollen, großformatigen Zeichnung *Landschaft mit einem Wasserfall* im British Museum, London (op. cit., S. 97, Abb. N). Auch dort begann Both die Darstellung in Graphit und einer Lavierung in Grau und vollendete sie mit Feder und brauner Tinte, wobei Äste und Blätter mit treffsicheren Abbreviaturen wiedergegeben sind, die nie wirklichkeitsfern oder schematisch wirken. Der Hintergrund ist bewusst nicht detailliert ausgearbeitet, um größere Tiefenwirkung und atmosphärische Durchdringung zu erzeugen; der Vordergrund ist transparent behandelt und von einem vibrierenden Licht erfüllt. Angesichts der stilistischen Analogien ist anzunehmen, dass das Studienblatt sowie die Londoner Zeichnung kurz nach Jans Rückkehr in seinem Utrechter Atelier entstanden ist.

JAN BOTH
(circa 1618–1652, Utrecht)

Tree Study in a Southern Landscape. Pen and brown ink over graphite, grey wash, framing line in pen and brown ink. 38 x 24.5 cm.

This accurately and masterfully executed study sheet constitutes a valuable supplement to Jan Both's corpus of drawings. Worthy of especial note is that the branches and foliage in the upper part of the drawing have been executed solely in graphite with a grey wash and that no use has been made here of the customary reworking in pen and brown ink, which is readily apparent in the lower half of the picture. It is not possible to establish beyond all doubt whether this is an unfinished study sheet or whether the artist deliberately wished to achieve this effect. We know much more about the life and work of Jan's brother, Andries Both (circa 1612–1642), than about Jan himself, although there is no doubt that both brothers travelled to France and Italy. Jan probably arrived in Rome around 1637/38, some three years before Andries appeared on the scene. Interestingly enough, the drawings by Andries that have survived from this stage in his career reveal the strong influence exerted on him by his younger brother. Both joined the group of *Bamboccianti* in Rome, Andries specialising mostly in genre themes and Jan concentrating on landscape paintings. Around 1642 Jan returned to his native Utrecht where he worked for the most part until his death in 1652.

Although numerous drawings in public and private collections bear the name Both, only relatively few works can be ascribed with any degree of certainty to Jan. During his stay in Italy the artist undoubtedly drew extensively from life with several sheets now being recognised beyond any doubt as autograph works, for example the signed drawing *Rider in a Landscape with Tall Trees* of 1643 (Szépmüvészeti Muzéum, Budapest). See exhibition catalogue *Tekenen van Warmte*, edited by P. Schatborn, Rijksmuseum, Amsterdam 2001, p. 93, fig. H). Our sheet shows striking stylistic similarities with that drawing, as can be seen from the shape of the bushes and reeds, for example, which are treated in Both's idiosyncratic pen-and-ink technique. More obvious still is the stylistic kinship with the splendid large-format drawing *Landscape with a Waterfall* in the British Museum in London (op. cit., p. 97, fig. N). As with our impression, Both began the picture in graphite with a grey wash and then completed the drawing with pen and brown ink, the branches and leaves being rendered with accurate and very characteristic abbreviations which never appear unrealistic or schematic. The landscape in the background has deliberately not been shown in detail so as to achieve a greater sense of depth and atmospheric intensity, whereas the dark foreground has been rendered transparently and is full of vibrating light. In view of these stylistic analogies it must be assumed that, like the London drawing, the present study sheet was made in Jan's studio shortly after his return to Utrecht.

6. PIETER BOUT
(1658–1719, Brüssel)

Die Schlittschuhläufer. Radierung. 19,8 x 27,7 cm. Hollstein 3 I (von II). Wz. Siebenzackige Schellenkappe.

Der aus Brüssel stammende Maler und Zeichner Pieter Bout wurde zu Lebzeiten vor allem durch seine staffagehaften Landschaftsbilder mit Szenen von Dorfmärkten, Stränden, Hafen- und Stadtansichten bekannt. Bout wurde 1671 Mitglied der Brüsseler Lukasgilde, danach arbeitete er mehrere Jahre in Paris. Zuweilen malte er auch die Figurenstaffage für die Werke anderer Künstler, darunter etwa Adriaen Frans Boudewyns und Jacques d'Arthois. Das druckgraphische Œuvre Pieter Bouts ist im Gegensatz zum gemalten Werk sehr klein und besteht lediglich aus fünf Radierungen mit landschaftlichen Motiven. Zu den bevorzugten Motiven des Künstlers in Gemälde und Radierung gehören Winterlandschaften, die – wie das vorliegende Beispiel – das vergnügte Treiben der Eisläufer zeigen, die auf den zugefrorenen Flüssen Erholung suchen.

Das hier angebotene, wunderbar tonig druckende Blatt ist von äußerster Seltenheit. Es handelt sich um einen **Frühdruck** von der ungereinigten Platte mit zahlreichen atmosphärischen, vertikalen Wischspuren und Wischkritzeln, der in seiner Druckqualität mit dem Exemplar im Amsterdamer Rijksmuseum absolut vergleichbar ist und jene des Abzugs im British Museum noch übertrifft. Der Künstler erzielt hier mit seiner fein differenzierten Radiertechnik ein Höchstmaß an atmosphärischer Wirkung. Mit wachem Auge und einem feinen Gespür für das anekdotische Detail beobachtet Bout das Geschehen auf dem Eis. Schlittschuhläufer ziehen gemächlich ihre Bahnen, während andere Personen sich angeregt unterhalten oder sich in Pferdeschlitten kutschieren lassen. Auf diese Weise entsteht ein Abbild der Wirklichkeit von größter Lebendigkeit. Es weht ein stürmischer Wind, der die Wolken am Himmel ungestüm vorantreibt und die klirrende Kälte ist fast spürbar.

Prachtvoller, toniger Druck mit breitem bzw. dem vollen Rand um die markant und gratig zeichnende Plattenkante. Verso unauffällige, geglättete Hängefalte, geringfügige Altersspuren, sonst in vollkommener Erhaltung. In dieser Druckqualität und Erhaltung von großer Seltenheit.

PIETER BOUT
(1658–1719, Brussels)

The Ice Skaters. Etching. 19.8 x 27.7 cm. Hollstein 3 I (of II). Watermark: Seven-pointed fool's cap.

During his lifetime Pieter Bout, a painter and draughtsman from Brussels, came to be known primarily for his staffage-like landscape paintings of village market, beach, port and town scenes. He was admitted to the Guild of St. Luke in Brussels in 1671 and subsequently spent several years working in Paris. He occasionally painted the figure staffage for works by other artists including Adriaen Frans Boudewyns and Jacques d'Arthois. In contrast to his painted oeuvre Pieter Bout's corpus of prints is very modest, consisting of just five landscape etchings. Among his favourite motives in both his paintings and etchings are winter landscapes which, as in the present case, depict skaters seeking recreation and leisure on the ice.

The wonderfully rich print on offer here is extremely rare. An **early impression** from the uncleaned plate with numerous atmospheric wiping marks, it is absolutely on a par as regards print quality with the impression in the Rijksmuseum in Amsterdam and even surpasses that of the impression in the British Museum in London. The artist employs a finely differentiated etching technique which produces a very intense atmospheric effect. Bout observes the activities on the ice with a sharp eye and a keen sense of anecdotal detail. Skaters glide around with graceful ease on the ice while others are engaged in animated conversation or enjoy a ride in horse-drawn sleighs. The outcome is a very lively reflection of reality. A gusty wind sends the clouds scudding across the sky and the freezing cold is all but tangible.

A superb, tonal impression with wide respectively full margins around the inky platemark. Unobtrusive smoothed hanging folds verso, minor ageing, otherwise in immaculate condition. Of the utmost rarity in this print quality and state of preservation.

7. PIERRE BREBIETTE
(1598 Mantes – 1650 Paris)

Fortuna von Jupiter gekrönt, mit Pluto und Neptun.
Radierung nach Claude Vignon. 25,5 x 20,5 cm. 1624.
Inventaire du Fonds Français 174, Pacht Bassani (1992), 86 G. Wasserzeichen: Fragment.

Fortuna, die Glücksbringerin oder in diesem besonderen Fall vielmehr die Göttin des Zufalls, steht bildbeherrschend im Zentrum der Komposition, der linke Fuß auf einer Sphäre ruhend. Ihre Augen sind von einem Tuch verhüllt. Mit einer lässigen, fast unbeteiligten Geste nimmt sie die Gaben der Götter entgegen. Jupiter schwebt von oben herab und überreicht ihr eine Krone und einen Lorbeerkranz, während Pluto ihr fast demütig eine prall gefüllte Schale mit Münzen und Goldketten anbietet. Zu ihrer Rechten reicht Neptun in seiner erhobenen Hand Perlen und eine Koralle dar. Fortunas Blindheit und das labile Gleichgewicht ihrer Pose suggerieren die Unwägbarkeit des Schicksals und ihre Unberechenbarkeit als Bringerin von Glück oder Unheilsbotschaften.

Brebiettes wunderbar leicht und spirituell behandeltes Blatt gibt ein verloren gegangenes Gemälde von Claude Vignon wieder, zu dem der Künstler enge kollegiale und freundschaftliche Verbindungen unterhielt. Die Radierung ist möglicherweise in Rom entstanden, wo Brebiette bis 1625 lebte. Bereits in Italien war der Künstler eine enge Arbeitsgemeinschaft mit Vignon und dem Verleger Francois Langlois, genannt Ciartres, eingegangen, die nach der Rückkehr Brebiettes nach Frankreich fortgesetzt wurde. Brebiette und Vignon ergänzten und inspirierten sich als Künstler gegenseitig. Der geistreiche, sehr lebendige Radierstil des Ersteren erwies sich als ein äußerst geeignetes Instrument um die tonalen Werte und das effektvolle Clair-obscur der Malerei Vignons kongenial in das Medium der Druckgraphik umzusetzen.

Prachtvoller, gegensatzreicher und toniger Abzug mit feinem Rändchen um die Plattenkante, in einem unbeschriebenen Druckzustand ohne die Verlegeradresse von Ciartres. Alte Bezeichnung in Feder unterhalb von Fortunas Fuß: „vignon“. Geringe Alters- und Gebrauchsspuren, sonst sehr schön erhalten.

PIERRE BREBIETTE
(1598 Mantes – 1650 Paris)

Fortuna Crowned by Jupiter, with Pluto and Neptune.
Etching after Claude Vignon. 25.5 x 20.5 cm. 1624.
Inventaire du Fonds Français 174, Pacht Bassani (1992), 86 G. Watermark: Fragment.

Fortuna, the bringer of luck or in this particular case the goddess of chance, dominates the image in the centre of the composition, her left foot resting on a sphere. Her eyes are covered with a cloth. With a languid, almost indifferent gesture she accepts the gifts of the gods. Jupiter descending from above gives her a crown and a laurel wreath, while an almost humble Pluto offers her a dish filled to the brim with coins and gold chains. On her right, Neptune raises his hand to present her pearls and a coral. Fortuna's blindness and the precarious balance of her pose suggest the imponderability of fate and its unpredictability as a bringer of luck or ill tidings.

Brebiette's wonderfully light and spiritually executed etching reproduces a lost painting by Claude Vignon, who was a close colleague and friend of the artist. The etching may have been done in Rome, where Brebiette lived until 1625. While still in Italy, the artist had entered into a close association with Vignon and the publisher François Langlois, known as Ciartres, which also continued after Brebiette's return to France. Brebiette and Vignon complemented and inspired each other as artists. The spiritual, very lively etching style of the former proved to be an extremely apt instrument for neatly translating the tonal values and effective chiaroscuro of Vignon's painting into the medium of printmaking.

A very fine impression with narrow margins, in an undescribed state without the address of Ciartres. Small inscription written in pen and grey ink below the foot of Fortuna “vignon”. Minor aging and traces of handling, otherwise in very good condition.

8. GIULIO CARPIONI
(1613 Venedig? – 1679 Vicenza)

Das Volk der Israeliten bei der Mannalese. Federzeichnung in Braun über Graphit und Rötel, rotbraun laviert. 22,8 x 17,5 cm.

Der Maler und Radierer Giulio Carpioni ging in Venedig bei Alessandro Varotari in die Lehre und wurde in seiner weiteren künstlerischen Entwicklung von Simone Cantarini und Pietro Testa beeinflusst. Im Jahre 1638 ließ sich Carpioni in Vicenza nieder, wo er in der Folgezeit zahlreiche Aufträge für Altarbilder und Dekorationsmalereien in Kirchen, dem dortigen *Palazzo della Ragione* und Wohnsitzen lokaler Patrizier ausführte. Darüberhinaus war Carpioni auch ein talentierter und produktiver Radierer, dessen Œuvre vorwiegend aus religiösen und mythologischen Sujets besteht, die in einem leichten und spirituellen Duktus behandelt sind.

Die vorliegende Darstellung der *Mannalese* ist ein charakteristisches Beispiel für die pointierte Zeichentechnik des Künstlers. Alles ist souverän an diesem kleinen Blatt. Scheinbar mühelos und treffsicher hat Carpioni die vielfigurige und komplexe Komposition hingeworfen. Der akkurate, entschlossene Duktus der Feder, der die Gestalten mit wenigen Strichen überzeugend charakterisiert, verrät den geübten Zeichner und Graphiker. Die effektvoll applizierten Lavierungen verleihen dem Blatt darüberhinaus eine große Lebendigkeit und erzeugen eine markante und malerische Helldunkelwirkung.

GIULIO CARPIONI
(1613 Venice? – 1679 Vicenza)

The Israelites Gathering Manna. Pen and brown ink over graphite and red chalk, reddish-brown wash. 22.8 x 17.5 cm.

The painter and etcher, Giulio Carpioni, studied under Alessandro Varotari in Venice and was later influenced in his artistic development by Simone Cantarini and Pietro Testa. In 1638 he settled in Vicenza, where he carried out numerous commissions for altarpieces and decorative paintings in churches, the local *Palazzo della Ragione* and the homes of local patricians. In addition he was a talented and prolific etcher, whose oeuvre comprises mostly religious and mythological subjects treated in a light and spirited manner.

The present depiction of *The Israelites Gathering Manna* is a typical example of the artist's accurate drawing technique. Everything in this little sheet points to his consummate mastery. Carpioni has dashed off the multi-figured, complex composition with apparently effortless ease. The precise, resolute penwork, which convincingly portrays the figures with just a few strokes, shows him to be an experienced draughtsman and printmaker. Moreover, the effectively applied washes give the sheet a great vividness and create a striking, painterly chiaroscuro effect.

9. GIUSEPPE DIAMANTINI
(1621–1705, Fossombrone)

Saturn, Eros und eine Frau. Radierung. 25,5 x 19,3 cm.
B. 30, TIB 47 (Commentary Part 3) .030, Calabi 35.
Wasserzeichen: Krone mit aufgesetztem Stern.

Giuseppe Diamantini zählt zu den führenden venezianischen Radierern der zweiten Hälfte des *Seicento*, obwohl er aus Fossombrone in den Marken stammte. Ausgebildet in Bologna, wo er bei Giovanni Andrea Sirani in die Lehre ging und vom Vorbild Simone Cantarinis wesentlich geprägt wurde, ließ sich Diamantini in den 1650er Jahren in Venedig nieder, wo er fast sein ganzes Leben als Maler und Radierer tätig sein sollte. Diamantini schuf ein recht umfangreiches druckgraphisches Œuvre, das durch seinen ungestümen, spontanen Duktus und die malerische, atmosphärische Wirkung besticht. Viele seiner Blätter erschienen in sehr kleinen Auflagen, was auch die Seltenheit der vorliegenden Radierung erklärt. Diamantinis künstlerische Handschrift ist von großer Individualität und leicht erkennbar. Aller Wahrscheinlichkeit nach radierte der Künstler seine Kompositionen ohne Vorzeichnung direkt auf die Kupferplatte. Die Linienführung ist entsprechend frei und beschwingt und verzichtet auf Detailreichtum zugunsten tonaler Wirkung.

In der vorliegenden Komposition verzichtete der Künstler – wohl bewusst – auf eine eindeutige Ikonographie. Links im Bild erkennen wir den ruhenden Gott Saturn, den Kopf auf die linke Hand gestützt. In seiner Rechten hält er einen langen Stab, nach dem ein nackter Knabe greift. Dieser wendet dem Betrachter den Rücken zu und kann durch seine verbundenen Augen als Eros identifiziert werden. Begleitet werden beide durch die stehende Figur einer lorbeerbekränzten, nur von einer Draperie verhüllten Frau, bei der es sich aufgrund ihres Attributs der Flöte um Euterpe, die Muse der Musik und lyrischen Poesie handeln könnte. Wie so oft haftet Diamantini seiner anmutigen Komposition so einen enigmatischen Charakter an und kreiert dabei ein poetisches Capriccio, womit er vollends dem damaligen Zeitgeist der venezianischen Kunst entspricht.

Prachtvoller, delikater und toniger Druck mit Rand um die stellenweise gratige Plattenkante. Minimale Altersspuren, sonst sehr schönes Exemplar.

GIUSEPPE DIAMANTINI
(1621–1705, Fossombrone)

Saturn, Eros and a Woman. Etching. 25.5 x 19.3 cm.
B. 30, TIB 47 (Commentary Part 3) .030, Calabi 35.
Watermark: Crown adorned with a star.

Giuseppe Diamantini was one of the foremost Venetian etchers in the second half of the *Seicento*, although he actually hailed from the Marches. Trained in Bologna, where he was apprenticed to Giovanni Andrea Sirani and greatly influenced by the work of Simone Cantarini, Diamantini settled in the 1650s in Venice, where he was to work as a painter and etcher for almost the whole of his life. He produced a quite substantial printed oeuvre whose appeal derives from the impetuous, spontaneous style and the painterly, atmospheric effect. Many of his works were published in very small editions, which accounts for the rarity of the present etching. Diamantini's artistic signature is of great individuality and instantly recognisable. In all probability the artist dispensed with any preliminary drawings and etched his compositions straight onto the plate. The linework is correspondingly free and lively and eschews extensive detail in favour of tonal effect.

In the present composition the artist probably deliberately eschewed any explicit iconography. On the left of the picture we see the god Saturn sat with his head resting on his left hand. In his right hand he holds a long staff which a naked boy is attempting to grasp. The boy has his back to us but his blindfolded eyes make him identifiable as Eros. Saturn and Eros are accompanied by the figure of a woman standing with a laurel wreath on her head and her body veiled in nothing but a drapery. Given that she is holding a flute in her hand, she can only be Euterpe, the muse of music and lyric poetry. As is so often the case in Diamantini's work, this delightful composition has something enigmatic about it – a poetic capriccio fully in keeping with the spirit of Venetian art at the time.

A very fine, delicate and inky impression with margins around the partly distinct platemark. Minor staining, horizontal centre fold, other minor handling marks, otherwise in excellent condition.

Ill.ri V. Ani.o Nucci
Obseq.i Pig.re Jof. Dia.us DDD

10. LAURENT DE LA HYRE
(1606–1656, Paris)

Die Bekehrung des Paulus. Radierung. 41,8 x 30,6 cm. Robert-Dumesnil 16 I (von III), Pierre Rosenberg/Jacques Thuillier, *Laurent de la Hyre 1606–1656: L'homme et l'oeuvre*, Genf 1988, Nr. 138 I (von IV). Wasserzeichen: Trauben und Nebenmarke.

Laurent de La Hyre machte sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in seiner Heimatstadt Paris vor allen Dingen als Maler von religiösen und mythologischen Sujets einen Namen, er widmete sich jedoch auch schon früh den druckgraphischen Techniken und hinterließ ein ausgesuchtes, hochqualitatives radiertes Œuvre. Nach einem Studium in Fontainebleau besuchte er in Paris einige Zeit das florierende Atelier von Georges Lallemand.

Im Jahr 1637 erhielt de La Hyre von der Pariser Zunft der Goldschmiede den bedeutenden Auftrag, ein jährlich von dieser Gemeinschaft an die Kathedrale von Notre-Dame gestiftetes monumentales Gemälde auszuführen. Er reiht sich damit in die Liste der Schöpfer der sogenannten „grands Mays" ein, jener großen Gemälde, die zwischen 1630 und 1707 auf Geheiß der Goldschmiede von Paris jedes Jahr zum 1. Mai zu Ehren der Jungfrau Maria an die Kathedrale übergeben wurden. De La Hyres Gemälde von der *Bekehrung des Paulus* (Öl auf Leinwand, 340 x 220 cm) ist somit eines der frühesten dieser Stiftungen und wurde seitdem fast ununterbrochen in der Kathedrale aufbewahrt, zuletzt in der Chapelle Sainte-Anne. Es liegt nahe, dass der Künstler seiner prestigeträchtiger Schöpfung auch auf anderem Wege Bekanntheit verschaffen wollte und so fertigte er wohl kurz nach Vollendung des Gemäldes eine eigenhändige Radierung desselben Motivs an. Das Blatt, das im ersten Moment durch sein für de La Hyre ungewöhnliches großes Format überrascht, besticht besonders durch sein ungemein fein abgestuftes Liniengeflecht und die Sorgfalt der Ausführung. Die Szene ist von einer ungeheuren Dynamik erfüllt, bei der sich Diagonalen in unterschiedlichen Richtungen kreuzen. Das Blatt kann ohne weiteres als La Hyres Meisterleistung betrachtet werden. Es ist Ausdruck seiner beachtlichen Begabung, dass ihm die Umsetzung des biblischen Stoffes sowohl in Öl als auch mit dem delikaten Werkzeug der Radiernadel so meisterhaft gelang.

Prachtvoller, nuancierter und scharfer Frühdruck vor der Adresse von Herman Weyen, mit gleichmäßigem Rand. Minimale Alters- und Gebrauchsspuren, sonst vorzüglich erhalten. Aus der Sammlung „Würtemberg", Danzig (Lugt 2606).

LAURENT DE LA HYRE
(1606–1656, Paris)

The Conversion of Paul. Etching. 41.8 x 30.6 cm. Robert-Dumesnil 16 I (of III), Pierre Rosenberg/Jacques Thuillier, *Laurent de la Hyre 1606–1656: L'homme et l'oeuvre*, Geneva 1988, no. 138 I (of IV). Watermark: Grapes with countermark.

Laurent de La Hyre made a name for himself in his native Paris in the first half of the 17th century above all as a painter of religious and mythological scenes, although he also took an interest early on in printmaking and left an exquisite oeuvre of high-quality etchings. After studying in Fontainebleau he was active for a while in Paris in the flourishing studio run by Georges Lallemand.

In 1637 de La Hyre received an important commission from the guild of Parisian goldsmiths. Every year from 1630 to 1707 the guild donated a monumental painting to the Cathedral of Notre-Dame on the first of May in honour of the Virgin Mary. De La Hyre thus joined the list of painters of these "grands Mays", as they were called. His *Conversion of Paul* (oil on canvas, 340 x 220 cm) is thus one of the earliest donations of this kind and has remained in the cathedral almost without interruption ever since, being hung most recently in St. Anne's Chapel. The artist naturally wished to propagate this prestigious work by other means and so shortly after completing the painting he made an etching of the same motif. Unusually large for de La Hyre at first sight, it is distinguished by its exceptionally fine linework and meticulous execution. The scene has diagonals crossing in different directions and radiates a tremendous dynamism. The work can undoubtedly be regarded as de La Hyre's masterpiece. The fact that he succeeded in expressing this biblical theme in such exemplary fashion not only in oils but also with a delicate etching needle serves as proof of his abundant talent.

A superb, nuanced and crisp early impression before the address of Herman Weyen, with even margins. A tiny pinhole top left, other minor traces of ageing and handling, otherwise in excellent condition. From the "Würtemberg" collection, Danzig (Lugt 2606).

II. GODFRIED MAES
(1649–1700, Antwerpen)

Die Jungfrau mit dem Kinde und zwei Engeln. Radierung. 16,5 x 20,2 cm. Wurzbach, Hollstein 1.

Der flämische Maler und Zeichner Godfried Maes lernte in seiner Heimatstadt Antwerpen zunächst bei seinem Vater sowie bei Pieter van Lint. Im Jahre 1672 wurde er Mitglied der städtischen Lukasgilde, zehn Jahre später sollte er sogar zu ihrem Dekan aufsteigen. Als Maler widmete er sich vor allem Altarstücken sowie historischen und allegorischen Motiven und erhielt dabei Aufträge von Kirchen und Privatpersonen in Antwerpen, Brüssel und Lüttich. Maes war ein höchst talentierter Zeichner und schuf eine Vielzahl von Tapisserie-Entwürfen, wobei er häufig mit der Tapisserie-Werkstatt von Urbanus Leyniers in Brüssel zusammenarbeitete. Zu seinen Patronen gehörten unter anderem Fürst Eugen Alexander von Thurn und Taxis sowie Maximilian II. Emanuel, damaliger Generalstatthalter der spanischen Niederlande und späterer Kurfürst von Bayern, der ihn mit der Deckenausmalung im Palast von Coudenberg in Brüssel beauftragte.

Deutlich weniger bekannt als Maes' gemaltes Werk ist sein sehr kleines Œuvre von nur vier von Hollstein verzeichneten druckgraphischen Arbeiten, in denen sich der Künstler auch im Umgang mit der Radiernadel als äußerst talentiert erweist. Eine dieser seltenen Arbeiten ist das vorliegende Blatt mit der anmutigen Darstellung der Jungfrau und dem von zwei Engeln verehrten Christuskind. Die barocke Szenerie ist in einem souveränen, schwungvollen Duktus skizziert und in einer freien und malerischen Radiertechnik ausgeführt. Das prachtvolle, mit einem schweren Vorhang und einer Prunkvase ausgestaltete Dekor und die graziösen Figuren sind von großer Eleganz, während ein Papagei und der dem Kinde gereichte, mit diversen Früchten und Blumen gefüllte Korb der Szene einen Hauch von Exotik verleihen. In seiner Leichtigkeit und Spontaneität der Ausführung besitzt das kostbare Blatt alle Charakteristika einer Malerradierung. „G. Maes Fec in Aqua Fortis" lautet die stolze Inschrift auf dem Mauerfragment rechts vorne. Ganz ausgezeichneter, kräftiger und kontrastreicher Druck mit feinem Rand. In tadellos frischer Erhaltung.

GODFRIED MAES
(1649–1700, Antwerp)

The Virgin and Child and Two Angels. Etching. 16.5 x 20.2 cm. Wurzbach, Hollstein 1.

The Flemish painter and draughtsman, Godfried Maes, was apprenticed in his native city of Antwerp first to his father and then to Pieter van Lint. In 1672 he became a member of the city's Guild of St. Luke, rising to become its dean ten years later. As a painter he concentrated on altarpieces as well as historical and allegorical motifs, for which he received orders from churches and private individuals in Antwerp, Brussels and Liège. A highly talented draughtsman, Maes produced a large number of designs for tapestries, for which he frequently cooperated with a tapestry studio run by Urbanus Leyniers in Brussels. Among his patrons were Prince Eugen Alexander von Thurn und Taxis and Maximilian II Emanuel, then General Governor of the Spanish Netherlands and later Elector of Bavaria, who commissioned him to paint the ceilings in Coudenberg Palace in Brussels.

Much less well known than his paintings is Maes' very modest corpus of prints comprising just four works recorded by Hollstein in which the artist demonstrates his outstanding talent in the use of the etching needle. One of these rare works is the present print with a charming portrayal of the Virgin and Christ child venerated by two angels. The Baroque scenery has been sketched in a confident, vigorous manner and etched in a free and painterly style. The splendid decoration consisting of a heavy curtain and an ornate vase is of the utmost elegance, a touch of exoticism being added to the scene by a parrot and a basket of fruit and flowers offered to the child. In its lightness and spontaneous execution this precious print has all the hallmarks of a painter's etching. The proud inscription on a fragment of wall in the right foreground reads "G. Maes Fec in Aqua Fortis". A very fine, strong and contrasting impression with thread margins. Minor ageing and handling marks, otherwise in excellent condition.

P.P.Rubens Fec. et
Excud. Parisiis

12. JOHANNES MONINCKX

(tätig in den nördlichen Niederlanden, um 1620–1630)

Ein Reiter und ein Wanderer in einer Landschaft mit antiken Bauten. Federzeichnung in Braun, Einfassungslinie in brauner Feder. 14,5 x 24,3 cm. Signiert: „JMoninx Fecit".

Diese kürzlich entdeckte, detailliert ausgeführte Zeichnung ist ein herausragendes Beispiel für eine holländische, italianisierende Landschaft des frühen 17. Jahrhunderts. Rechts im Vordergrund nähern sich zwei männliche Figuren der pittoresken Architekturkulisse, während man am Horizont verschwindend kleine Staffagefiguren ausmachen kann. Das Ensemble von römischen Ruinen, Palast, Kirchenbauten und einem Amphitheater bildet ein visuell reizvolles Capriccio. Sein Autor, der wohl in den nördlichen Niederlanden tätige Künstler Johannes Moninckx, gibt die Szenerie in einer starken perspektivischen Verkürzung wieder und bedient sich dazu einer subtilen und abwechslungsreichen Federtechnik. Durch unterschiedlich starke Schraffuren und eine fein abgestufte Strichdichte zum Horizont hin entsteht eine reizvolle atmosphärische Perspektive.

Zeichnungen von der Hand des Johannes Moninckx, von dem nahezu keine biographischen Daten überliefert sind, zählen zu den seltensten Werken der niederländischen Zeichenkunst des frühen 17. Jahrhunderts. Der Stil der wenigen überlieferten Blätter Moninckx' zeigt deutliche Analogien mit den Landschaftscapriccios seines Zeitgenossen Jan van de Velde II (1593–1641). Lediglich zwei signierte Zeichnungen des Künstlers waren bisher bekannt: Die *Landschaft mit Figuren und antiken Ruinen*, die sich im Indianopolis Museum of Art, Indianapolis befindet (Inv. Nr. 1988/41, s. Abb. S. 35), sowie eine archaisierende Darstellung im Stile des Lucas van Leyden, die einen Steinschneider zeigt, der einen Mann am Kopf operiert (Kunsthalle, Hamburg, Inv. Nr.22197). Letzteres Blatt trägt das Datum 1628. Trotz des unterschiedlichen Themas ist die Federtechnik der Hamburger Zeichnung ohne weiteres vergleichbar, während der dichte und konzentrierte Duktus der Feder und die feinteilige Wiedergabe der Architektur auf dem Blatt in Indianapolis völlig mit der uns vorliegenden Zeichnung übereinstimmt, so dass beide Zeichnungen zweifellos von der gleichen Hand stammen. Hinzu kommt, dass ein idiosynkratisches Detail – die kleinen Gartenvasen mit exotischen Pflanzen, die in Indianopolis auf einem herausragenden Brett oben am Turm und auf unserem Blatt auf dem Dach des Kirchenbaus mit dem Campanile erkennbar sind – auf beiden Zeichnungen vorkommt. Auch die Darstellung der ruinösen, überwucherten Arkaden links im Bild ist nahezu identisch. Interessanterweise ist unsere Zeichnung im Unterschied zu den Blättern in Hamburg und Indianapolis nicht auf Pergament, sondern auf feinem, handgeschöpftem Papier gezeichnet. Das seltene Blatt befindet sich zudem in makellosem Zustand.

Israëlinx fecit

12. JOHANNES MONINCKX

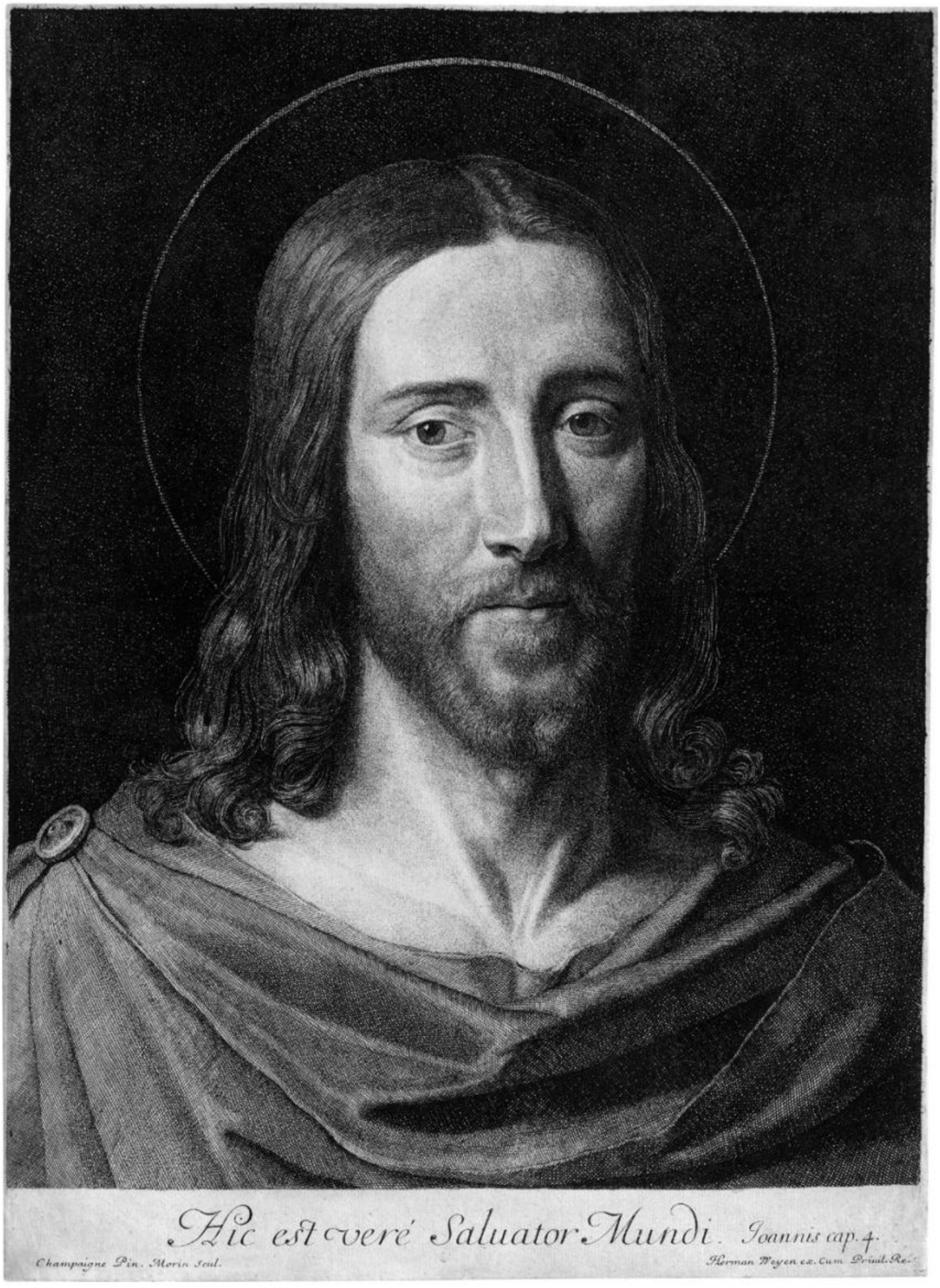
(active in the Northern Netherlands, circa 1620–1630)

A Rider and a Wanderer in a Landscape with Ancient Buildings. Pen and brown ink, framing line in pen and brown ink. 14.5 x 24.3 cm. Signed: "JMoninx Fecit".

This very detailed drawing, which has only recently been discovered, is an outstanding example of an Italianate Dutch landscape of the early 17th century. In the right foreground two male figures are approaching a picturesque architectural backdrop, while two miniscule staffage figures can be spotted on the horizon. The ensemble of Roman ruins, palaces, church buildings and an amphitheatre forms a visually delightful capriccio. The artist who produced it – in all probability Johannes Moninckx who was active in the Northern Netherlands – renders the scenery from a starkly foreshortened perspective and uses subtle and varied penwork to this end. The alternating density of the hatching and the finely gradated strength of the lines in the direction of the horizon combine to create a suggestive, atmospheric perspective.

Drawings by Johannes Moninckx, of whose life very little is known, are among the rarest works of early 17th century Netherlandish draughtsmanship. The style of the few sheets by Moninckx that have been handed down reveal clear analogies with the landscape capriccios of his contemporary, Jan van de Velde the Younger (1593–1641). To date only two drawings signed by the artist are known to exist: the *Landscape with Figures and Ancient Ruins*, which is in the Indianapolis Museum of Art (inv. no. 1988/41), and a drawing in the manner of Lucas van Leyden showing a stone cutter operating on a man's head (Kunsthalle, Hamburg, inv. no. 22197). The latter work is dated 1628. The different subject matter notwithstanding, the penwork in the Hamburg drawing is certainly comparable, whereas the dense and concentrated drawing style and the intricate rendering of the architecture on the sheet in Indianapolis fully match those in the present drawing, thus removing any doubt that both drawings are by the same artist. Moreover, an idiosyncratic detail such as the little garden vases with exotic plants can be found in both drawings – in the Indianapolis drawing on a board jutting out from the top of the ruined tower and in the present sheet on the roof of the church building with a campanile. The depiction of the overgrown ruins of the arcades on the left of the picture is also virtually identical. Interestingly, our drawing has been executed on fine, laid paper in contrast to the sheets in Hamburg and Indianapolis which are on parchment. This exceedingly rare drawing is in pristine condition.

Johannes Moninckx. Landscape with Figures and Classical Ruins. Pen and brown ink on vellum. 17 x 24.1 cm.
Indianapolis Museum of Art, Indianapolis.



Hic est veré Saluator Mundi. Ioannis cap. 4.

13. JEAN MORIN
(um 1605/10–1650, Paris)

Christus als Salvator Mundi. Radierung und Kupferstich nach Philippe de Champaigne. 43,4 x 31,5 cm. Robert-Dumesnil 25, Mazel 030 III (von IV). Wasserzeichen: Schriftzug (Nebenmarke).

Jean Morin zählt zu den bemerkenswertesten und eigenständigsten französischen Graveuren des 17. Jahrhunderts. Obwohl als Maler ausgebildet, war er Zeit seines Lebens vornehmlich als Radierer tätig. Er schuf mehrere großformatige religiöse Darstellungen nach Philippe de Champaigne, der einen wesentlichen Einfluss auf seinen Stil ausgeübt hat.

Das vorliegende, großformatige Bildnis von *Christus als Salvator Mundi* beeindruckt vor allem durch seine ungeheure Präsenz und die Lebendigkeit des Ausdrucks. Wunderbar suggestiv ist der intensive, den Betrachter fixierende Blick des Heilands dargestellt. Morins Radierstil besticht durch seine technische Meisterschaft. Mittels einer großen Vielfalt an graphischen Abbreviaturen – feinen Kreuzlagen, engen parallelen Linien und Pünktchen – gelingt es dem Künstler, die unterschiedlichen Texturen von Haar, Haut und Stoff in ihrer ganz eigenen Beschaffenheit wiederzugeben und wirkungsvoll miteinander in Wettstreit treten zu lassen. Die souveräne Formbehandlung und subtile Lichtführung tragen das ihrige dazu bei, das religiöse Pathos des Porträts zu intensivieren.

Das Blatt, das hier in einem zeitgenössischen Abzug vor den finalen Überarbeitungen vorliegt, ist von großer Seltenheit – Mazel konnte lediglich Abzüge in Paris (B. n. F.), Lyon (Bibliothèque municipale), Brüssel (Bibliothèque royale de Belgique) und Wien (Albertina) nachweisen. Prachtvoller, kontrastreicher Druck, auf die Plattenkante geschnitten. Geringe Alterspuren, sonst in sehr schöner Erhaltung. Aus der Sammlung Ambroise Firmin-Didot, Paris (Lugt 119, dessen Verkauf am 19. April 1877, *Catalogue illustré des dessins et estampes composant la collection de M. Ambroise Firmin-Didot*, S.146, Los 1513, bez. als „Très-belle épreuve“).

JEAN MORIN
(circa 1605/10–1650, Paris)

Christ as Salvator Mundi. Etching and engraving after Philippe de Champaigne. 43.4 x 31.5 cm. Robert-Dumesnil 25, Mazel 030 III (of IV). Watermark: Letters (countermark).

Jean Morin is one of the most independent and remarkable of 17th century French printmakers. Although trained as a painter, he worked as an etcher for most of his life. Morin produced several large-format religious prints after Philippe de Champaigne, who exerted a considerable influence on his style.

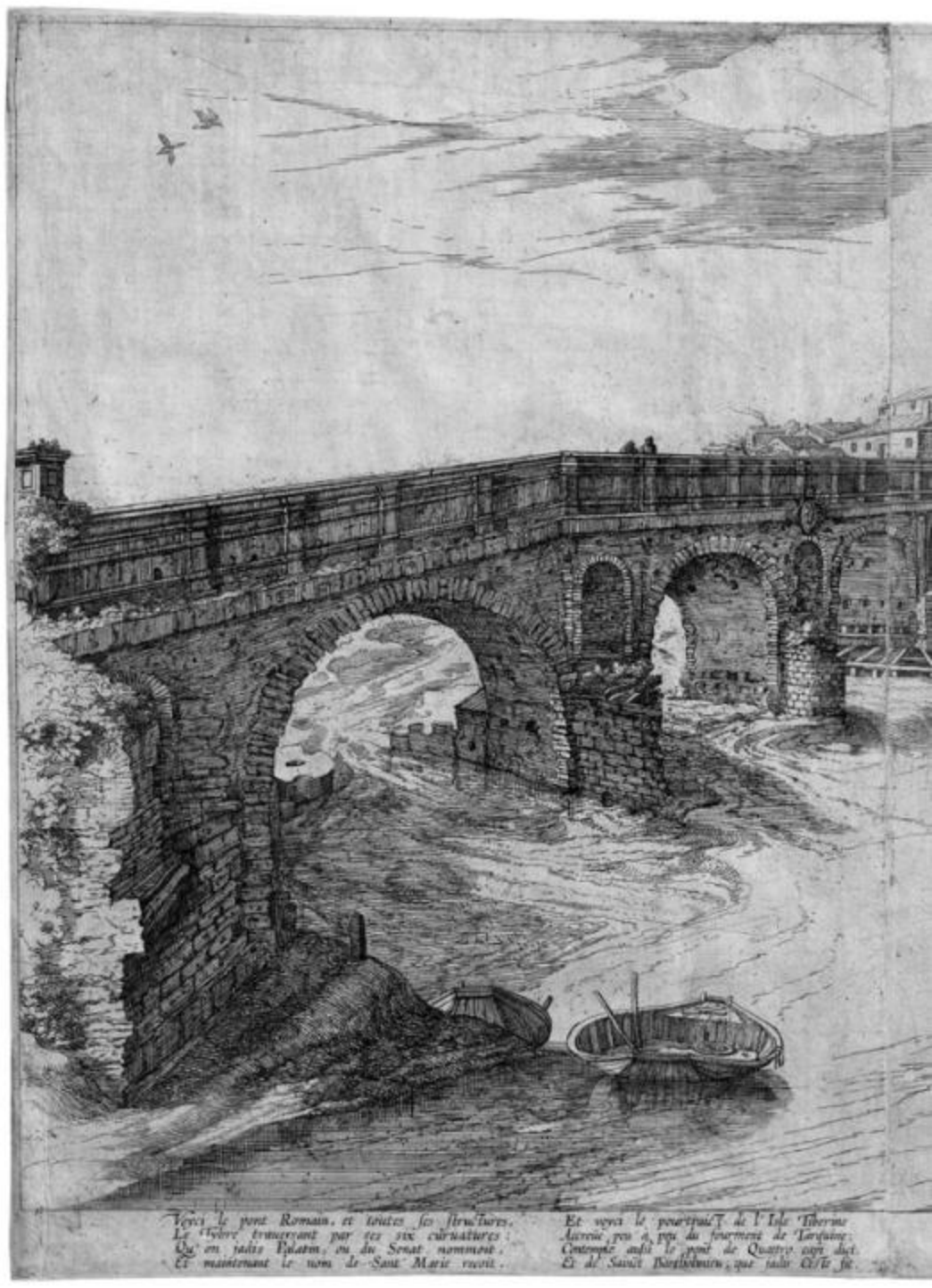
The most impressive features of this large portrait of *Christ as Salvator Mundi* are its tremendous presence and vividness of expression. The Saviour's gaze fixed on the viewer is wonderfully evocative. Morin shows consummate technical mastery as an engraver. Employing a wide variety of graphical abbreviations – fine cross-hatchings, narrow parallel lines and little dots – the artist succeeds in conveying the different individual qualities and texture of the hair, skin and material and orchestrating them into an effective whole. The virtuoso treatment of form and subtle use of light serve to heighten the religious pathos of the portrait.

The print on offer here in a contemporary impression before the final reworking is very rare. The only impressions Mazel was able to verify are in Paris (B. n. F.), Lyon (Bibliothèque municipale), Brussels (Bibliothèque royale de Belgique) and Vienna (Albertina). A superb, contrasting impression trimmed to the platemark. Minor ageing, otherwise in excellent condition. From the collection of Ambroise Firmin-Didot, Paris (Lugt 119, sold on 19 April 1877, *Catalogue illustré des dessins et estampes composant la collection de M. Ambroise Firmin-Didot*, p. 146, lot 1513, described as "Très-belle épreuve").

14. WILLEM VAN NIEULANDT II

(1584 Antwerpen – 1635 Amsterdam)

Große Ansicht von Rom mit der Tiberinsel und dem Pons Aemilius. Radierung von drei Platten. 41,2 x 87,2 cm. Hollstein 9a. Wasserzeichen: Nebenmarke.

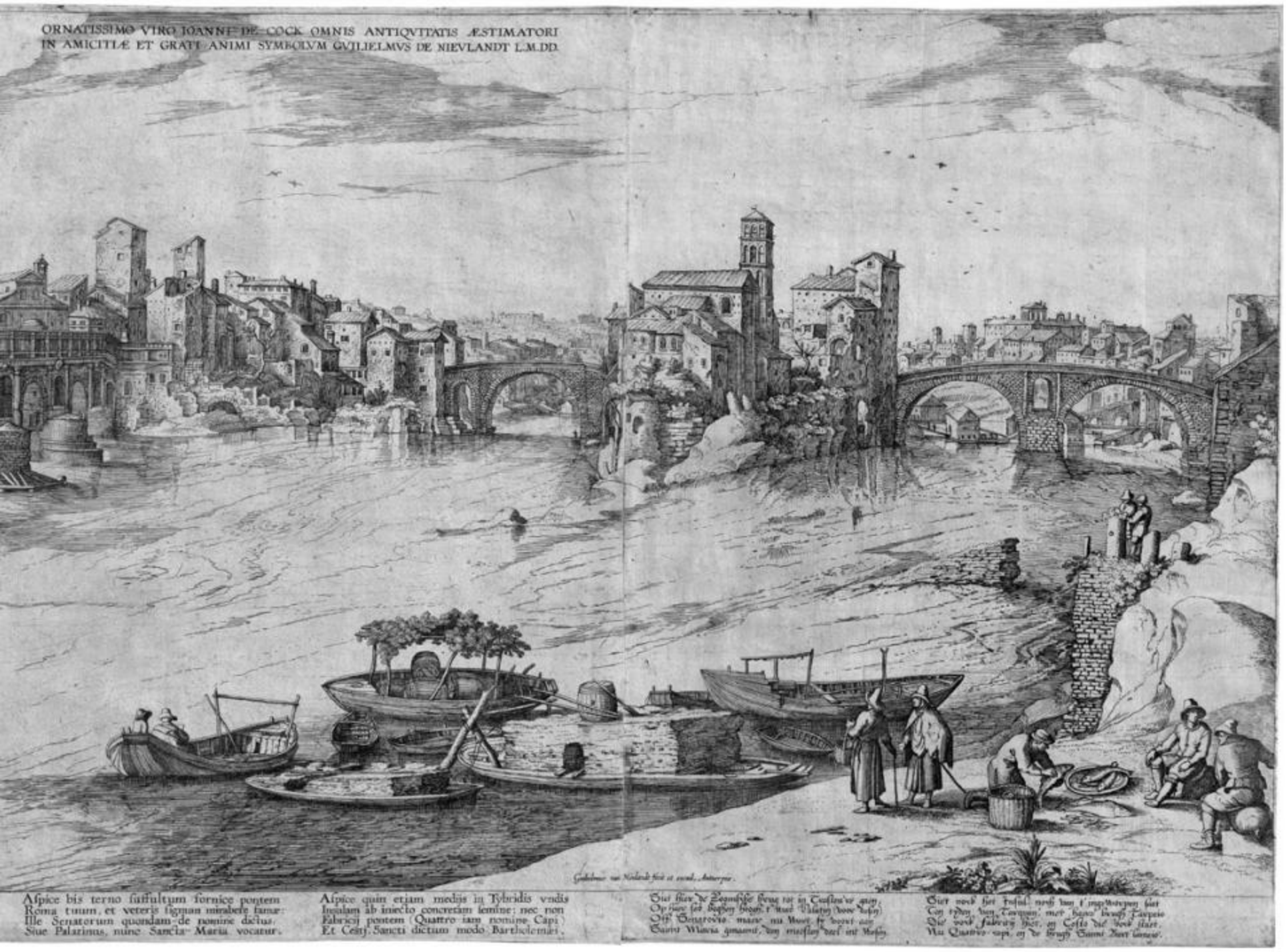


Diese außerordentlich eindrucksvolle, von drei Kupferplatten gedruckte Radierung mit einer weitläufigen Ansicht des Flusses Tiber und der Tiberinsel in Rom stammt von der Hand des Antwerpener Malers, Zeichners und Radierers Willem van Nieulandt II, genannt *Terranova.* Sie besticht schon auf den ersten Blick durch ihr bemerkenswertes Format und durch ihre betörende Raumwirkung. Es handelt sich um einen der auch heute noch magischsten Orte der Ewigen Stadt und Nieulandt eröffnet uns in panoramischer Breite einen Blick auf die Umgebung der *Isola Tiberina*, wie der Künstler diese während seines römischen Aufenthalts (ca. 1599–1604) wahrgenommen hat: Links sieht man in starker Verkürzung den *Pons Aemilius*, besser bekannt als *Ponte Rotto.* Die auf sechs Pfeilern erbaute antike Steinbrücke wurde während einer schweren Überschwemmung des Flusses Tiber im Jahr 1557 erstmalig schwer in Mitleidenschaft gezogen, wobei zwei Brückenbögen vom reißenden Strom mitgerissen wurden. Ein Wiederaufbau der Brücke in den folgenden Jahrzehnten wurde 1598 durch ein erneutes Hochwasser zunichte gemacht, das den gesamten östlichen Teil des Bauwerks zerstörte. Heute ragt dort, wo einst der *Pons Aemilius* stand, nur noch ein einzelner Brückenbogen aus der Flussmitte.

Nieulandts Ansicht zeigt interessanterweise noch die vollständige Brücke. Es ist daher möglich, dass er für die Wiedergabe dieses antiken Bauwerks auf Zeichnungen seines ebenfalls in Rom lebenden Onkels Willem van Nieulandt I. (gest. 1626 in Rom) zurückgriff. In der rechten Bildhälfte eröffnet sich eine Ansicht der malerischen Tiberinsel mit der Kirche San Bartolomeo all'Isola, sowie der beiden antiken Brücken *Pons Cestius* und *Pons Fabricius*, die aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. stammen. Große Aufmerksamkeit schenkt der Künstler dem genrehaften Detail. Im Vordergrund sortieren Fischer ihren Fang, die effektvoll verkürzten Kähne steigern die Raumwirkung und verleihen der stimmungsvollen Szenerie zusätzliches Lokalkolorit. Das Wasser des Tibers strömt mit ungebremster Kraft unter dem *Ponte Rotto* hindurch und fließt danach gemächlicher an beiden Seiten der Tiberinsel entlang. Ein schönes Detail ist der zeichnende Künstler – wohl Nieulandt selbst –, der von einem Ruderboot aus das Panorama einfängt.

Im unteren Bildrand trägt die Radierung je zwei vierzeilige Unterschriften in Französisch, sowie in Latein und Niederländisch, die eine topographische Beschreibung der Darstellung und einen Hinweis darauf geben, dass der Druck für einen internationalen Kundenkreis gedacht war. Wie Nieulandt auf dem Blatt vermerkte, war er selbst es, der seine prestigeträchtige Arbeit erstmals in Antwerpen verlegte. Der Künstler hatte sich nach seiner Zeit in der Werkstatt Jacob Saverys in Amsterdam und einem längeren Aufenthalt in Rom, wo er als Mitarbeiter Paul Brils tätig war, etwa 1605 wieder in seiner Heimatstadt Antwerpen angesiedelt. Hier wurde er Mitglied der Lukasgilde und erhielt kurz darauf das Bürgerrecht.

Laut Willem Adriaan te Slaa handelt es sich bei der *Großen Ansicht von Rom* höchstwahrscheinlich um eine der frühesten druckgraphischen Produktionen van Nieulandts und um seinen ersten Versuch bei der Verwendung von mehreren Druckplatten für einen Druck. Mit der im oberen Bildbereich angebrachten Widmung an *Ioanni de Cock*, dürfte wohl der Landschaftsmaler



Jan de Cock (vor 1591–1625/26 Antwerpen) gemeint gewesen sein. Van Nieulandts erstaunliche Arbeit ist nicht nur aufgrund ihrer topographischen und kulturhistorischen Relevanz besonders bedeutungsvoll. Vor allem ist es auch die erlesene Seltenheit dieses gewichtigen Blattes, welche ihm einen absolut musealen Stellenwert zukommen lässt. Hollstein war nur ein einziges Exemplar der Radierung im British Museum, London bekannt. 1992 konnte auch das Amsterdamer Rijksmuseum einen Abzug erwerben.

Prachtvoller, kontrastreicher und gleichmäßiger Druck mit den Spuren eines Rändchens um die Plattenkante. Minimale Erhaltungsmängel, geringe Alters- und Gebrauchsspuren, sonst in ganz vorzüglicher Erhaltung.

Literatur: Willem Adriaan te Slaa, „Willem van Nieulandt II as Printmaker", in: *Print Quarterly* 2014, Nr. 4, S. 379–94, bes. S. 384; „Keuze Uit De Aanwinsten", in: *Bulletin Van Het Rijksmuseum* 41, Nr. 1, 1993, S. 47–48, Abb. 18.

14. WILLEM VAN NIEULANDT II

(1584 Antwerp – 1635 Amsterdam)

Grand View of Rome with Tiber Island and Pons Aemilius.
Etching from three plates. 41.2 x 87.2 cm. Hollstein 9a.
Watermark: Countermark.

This extremely impressive etching printed from three plates affording a wide-ranging view of the River Tiber and Tiber Island in Rome, which was made by the Antwerp painter, draughtsman and etcher, Willem van Nieulandt the Younger, also known as *Terranova*, immediately stands out for its remarkable format and fascinating spatial effect. Captured in the scene is one of the most magical parts of the Eternal City which has lost none of its fascination even today. Nieulandt provides a panoramic view of the surroundings of the Isola Tiberina as he perceived them during his sojourn in Rome (approx. 1599 to 1604). On the left in a greatly foreshortened perspective is the *Pons Aemilius*, better known as the *Ponte Rotto*. The ancient stone bridge resting on six piers first suffered severe damage during heavy flooding on the River Tiber in 1557 when two arches were swept away by the torrent. It was rebuilt in the following years but did not remain intact for long, renewed flooding in 1598 destroying the entire eastern part of the structure. All that remains today of the former *Pons Aemilius* is a solitary arch in the middle of the river.

Interestingly, Nieulandt's view shows it in its entirety. For his reproduction of the ancient bridge he may well have resorted to drawings made by his uncle Willem van Nieulandt the Elder (d. 1626 in Rome) who was also resident in Rome at the time. The right of the image offers a view of the picturesque Tiber Island with the Church of San Bartolomeo all'Isola and the two ancient bridges, *Pons Cestius* und *Pons Fabricius*, which were erected in the first century B.C. The artist pays very close attention to the genre-like detail. In the foreground fishermen are sorting their catch, while the effectively foreshortened boats enhance the spatial effect and give the evocative scene added local colour. The swirling waters of the River Tiber rush beneath the *Ponte Rotto* and, having passed it, flow more gently past either side of Tiber Island. One delightful detail is of an artist – probably Nieulandt himself – sat in a rowing boat drawing the panoramic scene.

The lower margin of the etching contains two four-line handwritten texts in French, Latin and Dutch. They comprise a topographical description of the scene and a reference to the fact that the print was also intended for customers from other countries. As Nieulandt notes on the sheet, it was he himself who first published this prestigious work in Antwerp. Having spent some time in the studio run by Jacob Savery in Amsterdam, which was followed by a lengthy stay in Rome as an assistant to Paul Bril, the artist returned to his native Antwerp in about 1605. He became a member of the local Guild of St. Luke and was granted the freedom of the city not long afterwards.

According to Willem Adriaan te Slaa, the *Grand View of Rome* is in all probability one of van Nieulandt's earliest printed works and represents his first attempt at using several plates for a single print. The dedication to *Ioanni de Cock* in the upper part of the picture is almost certainly a reference to the landscape painter, Jan de Cock (before 1591–1625/26 Antwerp). Van Nieulandt's astonishing work is of special significance not just because of its topographical, cultural and historical relevance, but also – and in particular – in view of its exquisite rarity. Hollstein was aware of only one impression of the etching – in the British Museum in London. In 1992 the Rijksmuseum in Amsterdam also managed to acquire an impression.

A very fine, contrasting and even impression with traces of thread margins around the platemark. Minor ageing and traces of handling, otherwise in excellent condition.

Literature: Willem Adriaan te Slaa, "Willem van Nieulandt II as Printmaker", in: *Print Quarterly* 2014, no. 4, pp. 379–94, esp. p. 384; "Keuze Uit De Aanwinsten", in: *Bulletin Van Het Rijksmuseum* 41, no. 1, 1993, pp. 47–48, fig.18.

15. DOMENICO PIOLA
(1627–1703, Genua)

Die Familie Darius' III. vor Alexander dem Großen.
Federzeichnung in Braun über Bleistift, braun und blaugrau laviert. 44 x 58,4 cm. Um 1690.

Domenico Piola ist gewiss der bedeutendste Vertreter der sogenannten *Casa Piola,* der gleichnamigen Malerschule, die während der zweiten Hälfte des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts das Erscheinungsbild der Genueser Kunst maßgeblich bestimmt hat. Domenico, Sohn des Malers Paolo Battista Piola, wurde von seinem jung verstorbenen Bruder Pellegro (1617–1640) und Domenico Capellino ausgebildet. Entscheidend für seine stilistische Entwicklung war jedoch das prägende Beispiel der Kunst Giovanni Benedetto Castigliones. Um 1670 gelangte Piola zu seinem reifen Stil, der sich vor allem in seinen Wand- und Deckenfresken offenbarte und ihn zum Mitbegründer der Genueser Quadraturmalerei werden ließ. Das zeichnerische Werk aus der Frühzeit zeigt noch eine starke stilistische Abhängigkeit von Castiglione, doch eignete Piola sich bald eine selbständige, unverkennbar persönliche künstlerische Handschrift an.

Die vorliegende Darstellung der Familie Darius' III. vor Alexander dem Großen kann als vollgültiges und äußerst qualitätvolles Beispiel dieses ausgereiften Zeichenstils gelten. Eine geschickte und abwechslungsreiche Bildregie verbindet sich mit einer anmutigen, flüssigen Zeichentechnik, die gekennzeichnet ist von einer oft nur fragmentarisch die Konturlinien andeutenden Federzeichnung und einem umso stärkeren Einsatz des Pinsels mit großflächigen Lavierungen. Besonders reizvoll ist im vorliegenden Beispiel der Kontrast zwischen den braunen Lavierungen des Vordergrundes, mit denen der Künstler sorgsam die mannigfaltigen Figuren, Treppenstufen und Säulen modelliert, und dem blaugrauen Ton, den er für die Ausgestaltung der Palastarchitektur des Hintergrundes wählte. Weiterhin besticht die Zeichnung, welche die Milde zur Schau stellt, die Alexander nach der Gefangennahme der Familie des Perserkönigs Darius gegen diese walten lässt, auch durch ihr bildmäßiges Format. Es handelt sich um eine sehr detaillierte Entwurfszeichnung im Gegensinn für Piolas Gemälde desselben Motivs aus dem Jahr 1690, das heute im Palazzo Bianco in Genua aufbewahrt wird (Öl auf Leinwand, 158 x 220 cm, Inv. Nr. PB 1695). Zwischen Entwurf und finalem Gemälde ergeben sich noch einige wenige Unterschiede in Komposition und Bilddetails. So ist beispielsweise die Hintergrundarchitektur in der Zeichnung noch weniger ausstaffiert, wohingegen das Gemälde wiederum eine kleinere Gruppe an Figuren aufweist.

DOMENICO PIOLA
(1627–1703, Genoa)

The Family of Darius III before Alexander the Great.
Pen and brown ink over graphite, brown and bluish-grey wash. 44 x 58.4 cm. Circa 1690.

Domenico Piola is certainly the most important representative of the *Casa Piola,* the school of painting which bears the name of his family and largely determined the look of Genoese art during the mid to late 17th and early 18th centuries. Domenico, son of the painter Paolo Battista Piola, was trained by his prematurely deceased brother Pellegro Piola (1617–1640) and Domenico Capellino. What really shaped his stylistic development, however, was the powerful example set by the art of Giovanni Benedetto Castiglione. By about 1670 Piola had advanced to a mature style, which was mainly to be seen in his wall and ceiling frescoes and made him one of the founders of Genoese illusionistic wall painting. Although his early drawings still betray the strong influence of Castiglione, Piola soon developed his own, unmistakably personal artistic style.

The present depiction of the family of Darius III before Alexander the Great can be seen as a fully valid and extremely high-quality illustration of this mature style. The skilful and varied pictorial composition melds with a charming, fluid drawing technique, the characteristic features of which are a pen technique which often only partly hints at the contour lines and an all the more vigorous use of the brush to produce sweeping washes. Particularly charming in the present example is the contrast between the brown washes of the foreground, by means of which the artist carefully structures the manifold figures, steps and pillars, and the bluish-grey tone he employs for the arrangement of the palace architecture in the background. The drawing, which illustrates the leniency shown by Alexander to the family of the Persian king Darius after their capture, is also remarkable for its highly finished format. This is a very detailed, albeit preliminary drawing in reverse for Piola's painting on the same theme of 1690, which is now in the Palazzo Bianco in Genoa (oil on canvas, 158 x 220 cm, inv. no. PB 1695). There are a few other minor differences in the composition and pictorial details between the preliminary drawing and the final painting. The background architecture in the drawing, for instance, has less staffage, whereas the painting contains a small group of figures.

16. GIOVANNI PIETRO POSSENTI

(1618–1659, Bologna)

Die Schindung des Marsyas durch Apoll. Radierung. 14,6 x 21,6 cm. B. XIX, S. 186, 5, Nagler, Die Monogrammisten II, 565 (Pecham), Le Blanc 6, Hollstein (Georg Pecham/Possenti) 4.

Die Identität des Monogrammisten GP hat lange für Verwirrung gesorgt und in der Vergangenheit zu unterschiedlichen Attributionen geführt. Bartsch waren insgesamt sieben Radierungen bekannt, die er einem anonymen Schüler Guido Renis zuschrieb. In der Folgezeit brachte Nagler das kleine Œuvre mit dem aus Augsburg stammenden Maler und Radierer Georg Pecham in Verbindung. Erst 1994 gelang Nadine M. Orenstein der Beweis, dass die zehn bisher bekannten Radierungen von der Hand des in Bologna, Padua und Venedig tätigen Malers und Graphikers Giovanni Pietro Possenti stammen (s. Nadine M. Orenstein: „Possenti and Hercules", in: *Print Quarterly,* XI, 1, März 1994, S. 20–25). Alle diese Blätter zeigen die gleiche idiosynkratische künstlerische Handschrift und einen dynamischen, außerordentlich suggestiven Radierstil. In Bezug auf Possentis Technik sprach Bartsch von Schraffuren „faites d'une manière confuse et tournées en différens sens". Für die vor Dramatik und Gewalt strotzende Szene der Schindung des Marsyas erweist sich Possentis expressive, urwüchsige Handschrift als äußerst angemessen.

Die Radierung ist von großer Seltenheit. Hollstein konnte lediglich zwei Exemplare in Hamburg und Princeton nachweisen. Prachtvoller, nuancierter und toniger Druck mit feinem Rändchen um die Einfassungslinie. Geringe Alters- und Gebrauchsspuren, sonst vorzüglich erhalten.

GIOVANNI PIETRO POSSENTI

(1618–1659, Bologna)

The Flaying of Marsyas by Apollo. Etching. 14.6 x 21.6 cm. B. XIX, p. 186, 5, Nagler, Die Monogrammisten II, 565 (Pecham), Le Blanc 6, Hollstein (Georg Pecham / Possenti) 4.

The identity of the monogrammist GP was long a source of confusion, which in the past led to different attributions. Bartsch was aware of a total of seven etchings which he ascribed to an anonymous pupil of Guido Reni. Later on, Nagler associated the small oeuvre with the Augsburg-born painter and etcher Georg Pecham. It was not until 1994 that Nadine M. Orenstein supplied convincing proof that the ten etchings known at that time were by the painter and printmaker, Giovanni Pietro Possenti, who was active in Bologna, Padua and Venice (see Nadine M. Orenstein, "Possenti and Hercules", *Print Quarterly*, XI, no. 1, March 1994, pp. 20–25). All these prints show the same artistic idiosyncrasy and a dynamic, highly evocative style of etching. On the subject of Possenti's etching technique Bartsch spoke of hatchings "faites d'une manière confuse et tournées en différents sens". His expressive, rugged style is highly appropriate for the flaying of Marsyas in a scene full of drama and violence.

The etching is very rare. Hollstein was able to verify just two impressions in Hamburg and Princeton. A very fine, nuanced and inky impression with thread margins around the framing line. Minor ageing and traces of handling, otherwise in excellent condition.

VANITAS ET
H Schönfeld Fecit 1654

17. JOHANN HEINRICH SCHÖNFELD

(1609 Biberach an der Riß – 1682/83 Augsburg)

Der Philosoph Demokrit in Meditation versunken. Radierung. 16,2 x 13,1 cm. 1654. Nagler 18, Hollstein 17.

Johann Heinrich Schönfeld gilt als eine der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten des deutschen Barocks. Aufgrund seiner langjährigen Tätigkeit in Italien mit Aufenthalten in Rom und Neapel, erlangten seine Werke auch über die Grenzen Deutschlands hinaus größere Beachtung. Im Jahr 1652 ließ sich Schönfeld im renommierten Kunstzentrum Augsburg nieder, wo er neben seiner malerischen Tätigkeit auch eine Reihe von eigenhändigen Radierungen schuf. Um eine größere Bekanntheit für seine Gemälde zu erreichen, ließ er diese von fähigen Kupferstechern und Radierern wie Georg Andreas Wolfgang, Anton Joseph Prenner und Gabriel Ehinger reproduzieren.

Um 1655 beschäftigte sich Schönfeld in mehreren Werken mit dem Thema der irdischen Vergänglichkeit. In der vorliegenden, sehr seltenen eigenhändigen Radierung zeigt er den Philosophen Demokrit, der in Gedanken versunken am Fuße eines antiken Grabmals sitzt. Er hält den Kopf im Gestus der Melancholie sinnierend aufgestützt. Vor ihm liegen tote Tiere, Folianten und ein offener Sarg mit einem verwesten Leichnam, die Endlichkeit alles Irdischen symbolisierend. Die höchst eigenwillige Ikonographie dürfte von Salvator Rosas Gemälde *Der meditierende Demokrit* aus dem Jahre 1650 angeregt sein (Statens Museum for Kunst, Kopenhagen; siehe The Illustrated Bartsch, Bd. 45, Commentary, S. 345) und ist ein sprechender Beleg für den regen Austausch von Bildideen zwischen italienischen und deutschen Künstlern im Zeitalter des Barocks.

Ausgezeichneter Druck mit feinem Rändchen. Minimale Alterspuren, sonst vorzüglich erhalten.

JOHANN HEINRICH SCHÖNFELD

(1609 Biberach an der Riß – 1682/83 Augsburg)

The Philosopher Democritus Immersed in Meditation. Etching. 16.2 x 13.1 cm. 1654. Nagler 18, Hollstein 17.

Johann Heinrich Schönfeld is considered one of the outstanding artistic figures in the period of German Baroque. The many years he spent in Italy, where he stayed in both Rome and Naples, meant that his works enjoyed great esteem far beyond the borders of Germany. In 1652 Schönfeld settled in Augsburg, one of the main artistic centres in southern Germany, where he not only made paintings but also produced a series of etchings. In order to make his paintings better known he had them reproduced by capable etchers and engravers such as Georg Andreas Wolfgang, Anton Joseph Prenner and Gabriel Ehinger.

Around 1655 Schönfeld addressed the theme of earthly transience in several of his works. In the present, very rare etching he shows the philosopher Democritus musing at the foot of an ancient tomb. He is lost in thought, his head resting on his right hand in a melancholy pose. In the foreground an animal skull, dead animals, scattered folios and an open coffin with a decaying human corpse symbolise the transience of all earthly things. This highly idiosyncratic iconography was probably inspired by Salvator Rosa's painting *Democritus Meditating* of 1650 (Statens Museum for Kunst, Copenhagen); (see The Illustrated Bartsch, vol. 45, Commentary, p. 345) and is eloquent proof of the lively exchange of artistic ideas between Italian and German artists during the Baroque period.

A fine impression with thread margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition.

18. ANTONIO TRIVA
(1626 Reggio Emilia – 1699 München)

Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Radierung. 16,2 x 20,8 cm. Bartsch 2, Nagler 2 I (von II). Wasserzeichen: Tre Lune.

Der oberitalienische Barockmaler und Grafiker Antonio Triva erhielt seine erste Ausbildung wohl bei seinem Vater Francesco, später ging er mit diesem nach Venedig, wo er zwischen 1658 und 1664 unter anderem monumentale Gemälde für die Kirche Santa Maria della Salute schuf. Weitere Aufträge erhielt er aus Rovigno und Brescia sowie aus Turin. Auf Geheiß von Henriette Adelaide von Savoyen, Gattin des Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern, kam Triva im Herbst des Jahres 1669 zusammen mit seiner jüngeren Schwester und Assistentin Flaminia an den kurfürstlichen Hof in München. Hier war er maßgeblich an der Dekoration der neu gestalteten Residenz beteiligt, die auf Wunsch der Kurfürstin in frischer barocker Pracht erstrahlen sollte.

Neben seiner Tätigkeit als Hofmaler versuchte sich Antonio Triva verschiedentlich auch als Kupferstecher und Radierer und schuf so ein kleines, doch qualitätvolles druckgraphisches Œuvre. Heute sind insgesamt fünfzehn graphische Arbeiten von seiner Hand bekannt, von denen Nagler bereits dreizehn „geistreich und sorgfältig behandelte" Blätter in seinem Künstlerlexikon verzeichnete. Dazu gehört auch die seltene Darstellung der *Ruhe auf der Flucht*, die hier als Frühdruck vor der Hinzufügung der Adresse von Remondini unterhalb des Gewandes der Madonna vorliegt.

Ganz ausgezeichneter, nuancierter und leicht toniger Druck mit gleichmäßigem Rand. Etwas fleckig, vertikale Quetschfalte im linken Bildteil, sonst sehr schön erhalten.

ANTONIO TRIVA
(1626 Reggio Emilia – 1699 Munich)

Rest on the Flight into Egypt. Etching. 16.2 x 20.8 cm. Bartsch 2, Nagler 2 I (of II). Watermark: Tre Lune.

The Northern Italian Baroque painter and printmaker, Antonio Triva, probably received his initial training from his father Francesco, who later accompanied him to Venice, where he produced monumental paintings for the church of Santa Maria della Salute between 1658 and 1664. Other commissions came from Rovigno, Brescia and Turin. At the behest of Henriette Adelaide of Savoy, the wife of Ferdinand Maria Elector of Bavaria, Triva arrived at the electoral court in Munich in the autumn of 1669 together with his younger sister and assistant Flaminia. Here he played a major part in the decoration of the newly designed residence, which the Electress wished to see adorned in fresh Baroque splendour.

In addition to his activities as court painter Antonio Triva tried his hand on various occasions as an engraver and etcher and so put together a small but high-quality printed oeuvre. Fifteen graphic works are now known to be by Triva, thirteen of which are described by Nagler is his lexicon of artists as "intelligently and carefully treated" prints. They include the rare depiction of the *Rest on the Flight*, which is on offer here in an early impression before the addition of Remondini's address on the ground beneath the Madonna's robe.

A very fine, nuanced impression printed with delicate tone, with even margins. Minor foxing, an unobtrusive printing crease in the left of the image, otherwise in excellent condition.

19. ANTHONIE WATERLOO
(1610 Lille – 1690 Utrecht)

Ein Mann und sein Hund auf einem Weg in einer bewaldeten Landschaft. Schwarze Kreide, Feder in Grau, grau laviert. Initialen „AW“ und Bezeichnung „Gerkhusen ... /Graafschaft Bentem“ in Bleistift verso. 16,3 x 19,1 cm.

Die atmosphärische reizvolle und intime Landschaftszeichnung mit einem Mann und seinem Hund auf einem hügeligen Waldweg ist, wie viele der Arbeiten Anthonie Waterloos, mit Pinsel und Feder über einer „nach dem Leben“ gefertigten Skizze in Kreide geschaffen und in dem für den Künstler typischen kraftvollen und flüssigen Zeichenstil ausgeführt. Laut einer verso aufgebrachten Beschriftung zeigt das Blatt eine Impression aus der Umgebung des kleinen Ortes Bad Bentheim unweit der niederländischen Grenze, möglicherweise genauer aus dem nahegelegenen Ortsteil Gildehaus. In den Jahren 1653–1655 unternahm Waterloo nachweislich Reisen in diese Region, unter anderem nach Bentheim und Kleve. Mehrere gezeichnete Arbeiten des Künstlers aus dieser Zeit haben sich in verschiedenen Sammlungen erhalten, darunter zwei Ansichten des Schlosses Bentheim im Amsterdamer Rijksmuseum (Inv.-Nr. RP-T-1890-A-2315) und im Haarlemer Teyler Museum (Objektnr. P 021) sowie eine Waterloo zugeschriebene Ansicht einer Felsenschlucht mit Blick auf das Schloss Bentheim in der Ferne im Frankfurter Städel Museum (Inv.-Nr. 2816). Aus der Sammlung Johan Quirijn van Regteren Altena, Amsterdam (Lugt 4617).

ANTHONIE WATERLOO
(1610 Lille – 1690 Utrecht)

A Man and His Dog on a Path in a Wooded Landscape. Black chalk, pen and grey ink, grey wash. Initials “AW” and “Gerkhusen ... / Graafschaft Bentem” inscribed in pencil on the verso. 16.3 x 19.1 cm.

Like many of Anthonie Waterloo’s works this intimate and delightfully atmospheric landscape with a man and his dog walking along a hilly woodland path has been drawn in pen and brush over a chalk sketch made “from life” and executed with the artist’s typically robust and fluid linework. According to the inscription on the verso, the sheet shows an impression of the surroundings of the little town of Bad Bentheim close to the border with the Netherlands, possibly of the Gildehaus area to be more precise. Waterloo is known to have undertaken journeys to this region from 1653 to 1655, including to Bentheim and Kleve. Several drawings by the artist from this time are to be found in various collections, including two views of Bentheim Castle in the Rijksmuseum in Amsterdam (inv. no. RP-T-1890-A-2315) and the Teyler Museum in Haarlem (object no. P 021) respectively and a view of a ravine with Bentheim Castle in the distance, which is attributed to Waterloo, in the Städel Museum in Frankfurt am Main (inv. no. 2816). From the collection of Johan Quirijn van Regteren Altena, Amsterdam (Lugt 4617).

18. Jahrhundert

20. ANTONIO BARATTA
(1724 Belluno – 1787 Venedig)

Festlichkeiten zu Ehren des russischen Großfürstenpaares im Teatro San Benedetto. Radierung und Kupferstich nach Giovanni Battista Canal. 54 x 68,6 cm. 1782. Nicht bei Nagler und Le Blanc, Meyer *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. II, Nr. 23.

Großfürst Paul Petrowitsch von Russland (1796–1801 Kaiser von Russland) und seine Gemahlin Maria Fjodorowna, geborene Sophie Dorothee von Württemberg, bereisten ab September 1781 Westeuropa und machten dabei vom 18. bis 25. Januar 1782 unter dem Pseudonym ‚Conti del Nord' auch Halt in Venedig. Hier konnte das Großfürstenpaar das bunte Treiben des venezianischen Karnevals bewundern und den verschiedenen kulturellen Festivitäten beiwohnen, die zu Ehren seiner Anwesenheit ausgerichtet wurden. Am Abend des 22. Januar lud man zum Bankett ins prachtvoll geschmückte Teatro San Benedetto, auf dessen Bühne die hufeisenförmige Prunktafel arrangiert war. Die Ehrengäste sollen von der opulenten Ausstattung und dem höfischen Zeremoniell so begeistert gewesen sein, dass sie einen Entwurf des Arrangements wünschten, um es in St. Petersburg kopieren zu lassen.

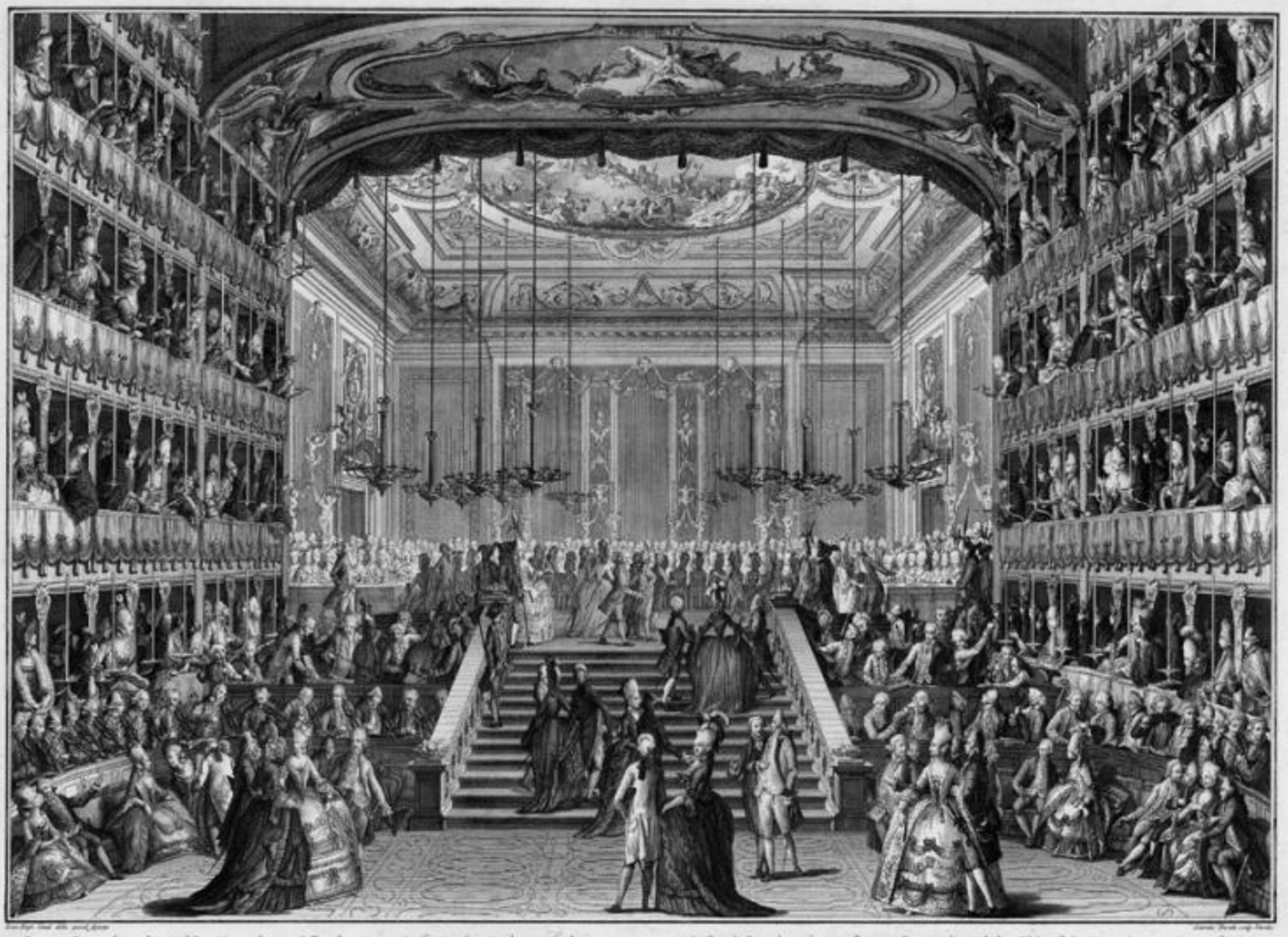
Einen überzeugenden Eindruck vom Pomp jener barocken Feier bietet der hier vorliegende, seltene Kupferstich des venezianischen Graphikers Antonio Baratta, der auf eine Vorzeichnung des ebenfalls aus der *Serenissima* stammenden Malers Giambattista Canal zurückgeht. Das Blatt gehört zu einer Serie von vier Stichen des Künstlers, die anlässlich des Besuchs der russischen Großfürsten entstanden sind und diente später als Vorbild für ein Gemälde von Francesco Guardi (Christie's London, Sale 5317, Dezember 1994, Los 62). Mit Sinn für das anekdotische Detail hat der Künstler die Mimik und die unterschiedlichen Reaktionen der Gäste in den Zuschauerlogen treffend charakterisiert. Nicht zuletzt besitzt der Kupferstich durch seine akribische Detailtreue eine nicht geringe kulturhistorische Bedeutung. Ganz ausgezeichneter, harmonischer Druck mit schmalem Rand um die Plattenkante. Vorzüglich erhalten.

ANTONIO BARATTA
(1724 Belluno – 1787 Venice)

Celebrations in Honour of the Russian Grand Duke and Duchess in the Teatro San Benedetto. Etching and engraving after Giovanni Battista Canal. 54 x 68.6 cm. 1782. Not in Nagler or Le Blanc, Meyer *Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. II, no. 23.

Grand Duke Paul Petrovich of Russia (Tsar from 1796 to 1801) and his wife, Maria Feodorovna, née Sophie Dorothea of Württemberg, began a tour of Western Europe in September 1781 and stayed in Venice from 18 to 25 January 1782 under the pseudonym of 'Conti del Nord'. Here the Grand Ducal couple were able to admire the colourful goings-on at the Venetian Carnival and to take part in the various cultural festivities organised in their honour. On the evening of 22 January they were invited to a banquet in the sumptuously decorated Teatro San Benedetto, where a splendid dining table in the shape of a horseshoe was placed on the stage. The guests of honour were reportedly so enthused by the opulent appointments and the court ceremonial that they requested a design of the arrangement so that they could have a copy made in St. Petersburg.

The present rare engraving by the Venetian printmaker, Antonio Baratta, provides a realistic impression of the pomp of this Baroque celebration. It is based on a preliminary drawing by Giambattista Canal, a painter who also hailed from the Serenissima. Part of a series of four engravings the artist made on the occasion of the Grand Duke's visit, the work later served as the design for a painting by Francesco Guardi (Christie's London, Sale 5317, December 1994, lot 62). Demonstrating a keen eye for anecdotal detail, the artist has accurately portrayed the gestures and different reactions of the guests in the boxes. The engraving's meticulous attention to detail also makes it an important work in terms of cultural history. A very fine, harmonious impression with narrow margins around the platemark. In mint condition.



Imago Spectaculi quod in Nobilem Theatro de cave S. Benedicti, Magnis Ruſſiæ Ducibus Nicolaus Michaelius, et Philippus Cultz, Sequentes Annos Pyſticis, in S.C. exhibuerunt XV. Kal. Feb. MDCCXXXII

Antonio Maria Paiato et Archi Pistp. quodam Theam inventore, atque Directore

Dessein du Spectacle, que leurs Excellences Messieurs Nicolas Michaïl, et Philipe Cultz Seqve proposés au Tzar, ont donné par Decret du Seqve au Grand Duc, a è la Grande Duchesse de Russie, dans le soi Noble Theatre à S. Benoist le xv. Janvier 1732.

Sour la Direction de Antoine Marie Paiato, et Archi Pistp. du même Theatre, qui en donné l'invention.

21. JAMES BARRY
(1741 Cork – 1806 London)

King Lear. Federlithographie, aus *Specimens of Polyautography*. 23,2 x 31,8 cm. Um 1803. Pressly 38.

Mit seinen ersten Historiengemälden erregte der junge James Barry die Aufmerksamkeit des irisch-britischen Schriftstellers und Staatsphilosophen Edmund Burke, der ihn 1764 nach London einlud. Dort machte er den debütierenden Künstler mit Joshua Reynolds und Gilbert Stuart bekannt und ermöglichte ihm einen mehrjährigen Studienaufenthalt in Rom. Nach seiner Rückkehr nach London stellte Barry 1771 und 1772 zwei Gemälde biblischen und mythologischen Inhalts in der *Royal Academy* aus, die jedoch vorwiegend auf Ablehnung stießen. Obwohl der Künstler infolge der mangelnden Anerkennung seiner Werke längere Zeit ohne Aufträge blieb, wurde er 1773 als Mitglied in die Akademie aufgenommen. Im Jahre 1775 veröffentlichte Barry eine Denkschrift „über die wirklichen und eingebildeten Hindernisse des Fortschreitens der Künste in England", einen provokanten Aufsatz der sich in erster Linie gegen die klassizistische Kunsttheorie Winckelmanns richtete. Barry blieb Zeit seines Lebens ein exzentrischer und visionärer Künstler. Seine Historiengemälde zeichnen sich durch die absolute Originalität und Extravaganz ihrer Ikonographie aus und sind von einer eigenwilligen, düsteren Poesie erfüllt, welche die Bestrebungen der Romantik vorwegnimmt. Barry blieb in seiner Zeit ein Einzelgänger und verbrachte die letzten Jahre seines Lebens in dürftigen Verhältnissen und völliger Abgeschiedenheit.

Die vorliegende, außergewöhnliche Darstellung von Shakespeares König Lear bildet den einzigen Exkurs, den Barry Anfang des 19. Jahrhunderts in die neu entwickelte Technik der Lithographie unternahm. Das seltene Blatt war im Jahr 1803 Bestandteil der berühmten *Specimens of Polyauthography* – der frühesten in Großbritannien publizierten Folge von Lithographien, die unter anderem Arbeiten von Heinrich Füssli, Conrad Gessner und Benjamin West enthielt und von Philipp André (1800–1805) und James Heath (1757–1834) herausgegeben wurde. Die ungewöhnliche Komposition des Blattes resultierte aus der Tatsache, dass Barry sich für seine Darstellung eines bereits vorhandenen Motivs aus seinem Fundus bediente – der gezeigte Kopf des tragischen Königs bildet einen Ausschnitt aus seinem 1774 entstandenen Ölgemälde *König Lear und Cordelia*, das Barry in den folgenden Jahrzehnten mehrmals graphisch reproduzierte (siehe Pressly 5). Die Fokussierung auf Kopf und Oberkörper der imposanten Männergestalt verleiht der Komposition eine ungeheure dramatische Expressivität.

Prachtvoller, kontrastreicher Druck. Verso im rechten Rand vereinzelte Montierungsreste, minimale Gebrauchsspuren, sonst vorzüglich erhalten.

JAMES BARRY
(1741 Cork – 1806 London)

King Lear. Pen lithograph, from *Specimens of Polyauthography*. 23.2 x 31.8 cm. Circa 1803. Pressly 38.

The young James Barry's first historical paintings attracted the attention of the Irish author and philosopher, Edmund Burke, who invited him to London in 1764. Burke introduced the budding artist to Joshua Reynolds and Gilbert Stuart and paid for him to study in Rome for a number of years. After returning to London, Barry exhibited two paintings on biblical and mythological themes at the Royal Academy in 1771 and 1772, both of which were poorly received by the critics. Although the lack of recognition accorded to his works meant he received no commissions for quite some time, he was nevertheless admitted to the Academy in 1773. In 1775 Barry published An Inquiry into the Real and Imaginary Obstructions to the Acquisition of the Arts in England, a provocative essay directed primarily against Winckelmann's classical theory of art. Barry remained an eccentric and visionary artist throughout his life. His historical paintings, distinguished by the outstanding originality and extravagance of their iconography, are imbued with an unconventional, sombre lyricism which anticipates the aspirations of the Romantic period. Barry was a loner in his time and spent the last years of his life in complete isolation and abject poverty.

This unorthodox depiction of Shakespeare's King Lear is the only instance of Barry's engagement with the then new technique of lithography. A rare impression, it was included in 1803 in the famous *Specimens of Polyauthography*, the earliest series of lithographs to appear in Britain. It incorporated works by Heinrich Füssli, Conrad Gessner and Benjamin West and was published by Philipp André (1800–1805) and James Heath (1757–1834). The reason for the unusual composition of the sheet is that Barry based his portrayal on a motif he used elsewhere in his works – the head of the tragic king is an excerpt from the 1774 oil painting of *King Lear and Cordelia*, of which Barry made several graphic reproductions in later years (see Pressly 5). The focus on the head and upper body of this impressive male figure gives the composition a tremendous dramatic expressiveness.

A superb, contrasting impression. Minorworks traces of handling, otherwise in excellent condition.

J. Barlow

22. EDME BOUCHARDON

(1698 Chaumont – 1762 Paris)

nach. *Die Fünf Sinne*. Folge von 5 Radierungen mit Grabstichel von Anne-Claude-Philippe de Tubières, Comte de Caylus und Étienne Fessard. 40 x 29,6 cm. Bezeichnet in Brauner Feder: „gravée a Leau forte par C et terminé au burin par EA fessard / Cloitre St Germain de Lauxerrois". Inventaire du Fonds Français (Caylus) 56, IFF (Fessard) 1247.

Edme Bouchardon war nicht nur als Bildhauer, der unterschiedlichste Materialien bearbeitete, als Modelleur in Wachs und Ton sowie als Zeichner und Medailleur ein Ausnahmetalent, er verfügte außerdem über die außerordentliche Fähigkeit, immer neue und originelle Bildformeln zu erdenken. Seine Gestaltungskraft, die von seiner großen Erudition gespeist wurde, und die unerschöpfliche Beharrlichkeit, mit der Bouchardon künstlerische Projekte konsequent und bis ins kleinste Detail ausarbeitete, machen ihn zu einer Lichtgestalt seiner Epoche. Bouchardons ganze Originalität zeigt sich auch in der Ikonographie dieser Folge der fünf Sinne, die von anmutigen, weiblichen allegorischen Gestalten und Epheben auf Weltkugeln personifiziert werden. Die feinsinnig proportionierten Figuren sind in ihrer Klassizität und beschwingten Eleganz die absolute Verkörperung des erhabenen Schönheitsideals des Künstlers. Visuell sehr einprägsam ist die Personifizierung des Sehens in der Gestalt eines jungen Mannes, der einen Falken hält und einen magistralen Sonnenaufgang betrachtet. Die gezeichneten Vorlagen Bouchardons wurden einfühlsam und mit großer Kongenialität von Comte de Caylus und Étienne Fessard in das Medium der Druckgraphik übersetzt und im Verlag des Letzteren veröffentlicht. Es handelt sich um in der beschreibenden Literatur nicht verzeichnete Probedrucke ***avant la lettre***. Die Originalzeichnungen Bouchardons haben sich nicht erhalten. Im Nachlasskatalog der Sammlung Mariette aus dem Jahre 1775 sind fünf contre-épreuves in Rötel verzeichnet.

Ganz ausgezeichnete, nuancierte Drucke mit Rand. Minimale Altersspuren, sonst vorzüglich erhalten. Die vollständige Folge ist von großer Seltenheit.

22. EDME BOUCHARDON

(1698 Chaumont – 1762 Paris)

after. *The Five Senses.* Series of five etchings with burin by Anne-Claude-Philippe de Tubières, Comte de Caylus and Étienne Fessard. 40 x 29.6 cm. Inscription in pen and brown ink: "gravée a Leau forte par C et terminé au burin par EA fessard / Cloitre St Germain de Lauxerrois". Inventaire du Fonds Français (Caylus) 56, IFF (Fessard) 1247.

Edme Bouchardon was not only an exceptionally talented sculptor, who worked with a wide range of materials, and a modeller in wax and clay, but also a draughtsman and medal maker. Moreover, he had an extraordinary capacity to devise ever new and original pictorial ideas. His artistic powers, which were nourished by his great erudition, and the inexhaustible tenacity with which he systematically prepared his artistic projects right down to the very last detail make him a luminary of his time. Bouchardon's immense originality is readily apparent in the iconography of this series depicting the *Five Senses*, which are personified by graceful female allegories and ephebes resting on globes. The sensitively proportioned figures with their classical features and lively elegance are the absolute embodiment of Bouchardon's ideal of sublime beauty. Very striking in visual terms is the personification of Sight in the form of a young man carrying a falcon, his gaze fixed on a majestic sunrise. Bouchardon's design drawings have been transferred to the printmaking medium with great sensitivity by Comte de Caylus and Étienne Fessard and were published by the latter. These are trial proofs ***avant la lettre*** which are not recorded in the descriptive literature. Bouchardon's original drawings have not survived. Five contre-épreuves in red chalk are recorded in the estate catalogue of the Mariette Collection of 1775.

Very fine, nuanced impressions with margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition. The complete series is of greatest rarity.

23. LOUIS CARMONTELLE
(eigentlich Carrogis, 1717–1806, Paris)

Porträt des Louis-Philippe, Duc d'Orléans und seines Sohnes Louis-Phillipe-Joseph, Duc de Chartres. Radierung. 29,6 x 19,5 cm. 1759. Baudicour 3, Portalis-Béraldi 23, Inventaire du Fonds Français 3.

Louis Carmontelle, hochbegabter Chronist seiner Epoche, war Sohn eines Schusters und als Künstler Autodidakt. Aufgrund seines Naturtalents und seiner gewandten Umgangsformen gelang ihm der Sprung in die höchsten Kreise der französischen Gesellschaft. 1763 trat Carmontelle in den Dienst des Herzogs von Orléans, an dessen Hofe er sich bis zum Ausbruch der französischen Revolution als Organisator von Festlichkeiten, Theaterautor und Porträtist hervortat. Um 1757/58 begann Carmontelle intensiv und mit erstaunlicher Gewandtheit, Bildnisse zu zeichnen. Bis zu seinem Tod sollte der Künstler Persönlichkeiten aus seinem privaten Umfeld, adelige Gönner und Besucher am Hofe des Herzogs porträtieren, unter ihnen berühmte Gäste wie Voltaire, Benjamin Franklin und der junge Mozart. Seine meisterhaften, niemals banalen Porträtzeichnungen bieten einen visuellen Querschnitt unterschiedlichster Gesellschaftsschichten des *Ancien Régime* und sind daher auch von großer kulturhistorischer Bedeutung. Aus dem enormen Fundus von etwa 750 Porträtzeichnungen wurden lediglich sechs Blatt von Carmontelle selbst als Radierung reproduziert und in limitierter Auflage in Umlauf gebracht.

Auch das Doppelbildnis des Herzogs von Orléans und dem jungen Louis-Phillipe-Joseph, das Vater und Sohn in einem Billardzimmer zeigt, gehört jenem kleinen und seltenen druckgraphischen Œuvre an. Carmontelle war am Hofe des Herzogs unter anderem auch als *lecteur* für den jungen Duc de Chartres tätig gewesen und pflegte daher ein enges Verhältnis zu Vater und Sohn, das sich in der Intimität der feinsinnig beobachteten Szene widerzuspiegeln scheint. Die Radierung, die vor allem durch ihre subtile technische Ausführung und sensible Charakterisierung besticht, gilt gemeinhin als Carmontelles schönstes und ehrgeizigstes druckgraphisches Werk.

Bei dem vorliegenden Abzug handelt es sich möglicherweise um einen unbeschriebenen, frühen Druckzustand, vor der Inschrift „Lat." in der rechten oberen Ecke. Siehe Ausstellungskatalog *Regency to Empire. French Printmaking 1715–1814*, Baltimore-Boston-Minneapolis 1984–85, Nr. 43, Abb. S. 145, Abzug mit der Inschrift. Prachtvoller, scharfer Druck, bis auf die Plattenkante beschnitten.

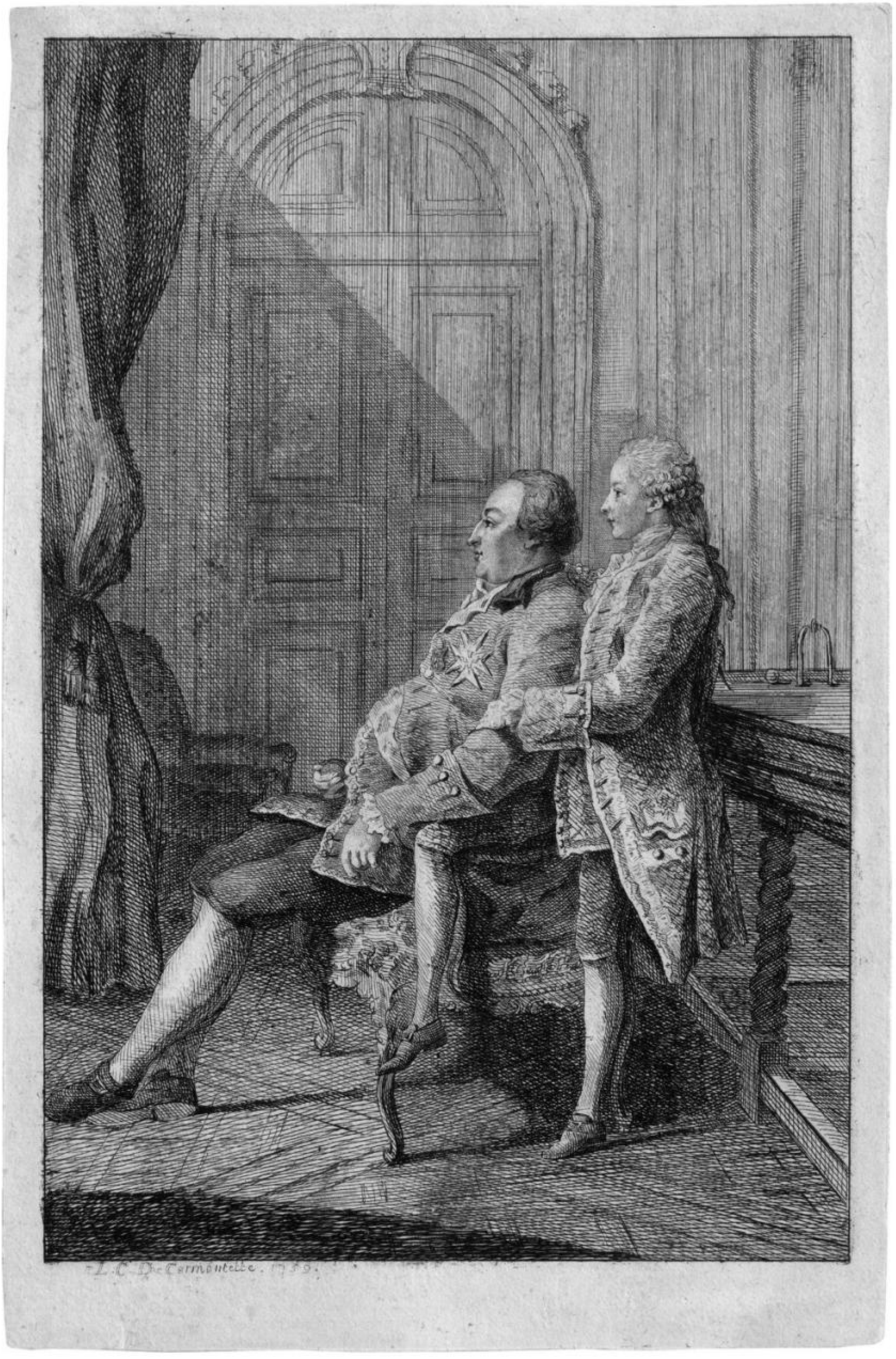
LOUIS CARMONTELLE
(real name Louis Carrogis, 1717–1806, Paris)

Portrait of Louis-Philippe, Duc d'Orléans and His Son Louis-Philippe-Joseph, Duc de Chartres. Etching. 29.6 x 19.5 cm. 1759. Baudicour 3, Portalis-Béraldi 23, Inventaire du Fonds Français 3.

Louis Carmontelle, a highly gifted chronicler of his times, was the son of a cobbler and, as an artist, self-taught. A combination of natural talent and mastery of the social graces enabled him to rise to the highest circles of French society. In 1763 he entered the service of the Duc d'Orléans, at whose court he distinguished himself as an organizer of festivities, playwright and portraitist up to the outbreak of the French Revolution. In 1757/58 Carmontelle began to draw portraits, showing great dedication and astonishing skill. For the rest of his life the artist was to execute portraits of personalities he encountered privately, noble patrons and visitors to the court of the duke, including such luminaries as Voltaire, Benjamin Franklin and the young Mozart. His masterly, never banal, portrait drawings offer a visual cross-section of the various social strata of the *ancien régime*. From an enormous fund of about 750 portrait drawings only six were reproduced as etchings by Carmontelle himself and circulated in a limited edition.

The double portrait of the duc d'Orléans and the young Louis-Philippe-Joseph showing father and son in a billiard room also forms part of that small and rare printed oeuvre. At the ducal court Carmontelle was active, among other things, as a *lecteur* for the young duc de Chartres and thus established a close relationship with both father and son. This seems to be reflected in the intimacy of the sensitively observed scene. The etching, which is distinguished primarily by its subtle technical execution and perceptive characterisation, is commonly regarded as Carmontelle's finest and most ambitious printed work.

The present impression is possibly of an unrecorded early state, before the inscription "Lat." in the top right-hand corner. See exhibition catalogue *Regency to Empire. French Printmaking 1715–1814*, Baltimore-Boston-Minneapolis 1984–85, no. 43, fig. p. 145, impression with inscription. Superb, crisp impression, trimmed to the platemark.


L. C. De Carmontelle. 1759.

24. FRANÇOIS-PHILIPPE CHARPENTIER

(1734–1817, Blois)

Vue du Temple de Salomon et de ses Parvis. Radierung in Lavismanier, stellenweise mit Sepia laviert, nach Charles de Wailly. 47,7 x 66 cm. 1766. **Unbeschrieben.**

Das außerordentlich suggestive Blatt zeigt eine Ansicht des imaginären Tempels Salomons in Jerusalem aus der Vogelperspektive. Durch die starke diagonale Verkürzung hat Charpentier eine betörende Raumwirkung erzeugt. Seine Bildidee geht auf den namhaften französischen Architekten, Städteplaner und Bühnenbildner Charles de Wailly (1730–1798), zurück, einen der bedeutendsten Vertreter des französischen Frühklassizismus, dessen Entwürfe von einer ungestümen, imaginären Kraft gekennzeichnet sind. Wailly lernte bei Jean-Laurent Legeay, Jacques-François Blondel und Giovanni Niccolò Servandoni und lebte und arbeitete von 1754 bis 1757 in Rom, wo er wesentlich vom Schaffen Giovanni Battista Piranesis beeinflusst wurde. Zusammen mit französischen Landsleuten, wie Charles Michel-Ange Challe, Charles-Louis Clérisseau, Jean-Charles Delafosse, Louis-Jean Desprez und Louis-Joseph Le Lorrain gehörte Wailly zum Kreis der sogenannten *Piranésiens,* Künstler der *Académie de France,* die Piranesis nahegelegene Druckerwerkstatt im Palazzo Mancini an der Via del Corso frequentierten und in regem künstlerischen Austausch mit dem bewunderten italienischen Meister standen.

Waillys imaginäre Rekonstruktion der gewaltigen Tempelanlage wurde ebenfalls durch eine kleinere, geringfügig abgewandelte radierte Version reproduziert, die wohl von der Hand eines anonymen Künstlers stammt und von der lediglich ein Exemplar überliefert ist, das sich in der Sammlung der Ecole des Beaux-Arts in Paris befindet (Inv. Nr. Est 3007; siehe Ausstellungskat. *Piranèse et les Français*, Rom-Dijon-Paris 1976, S. 137, Nr. 69, Abb. S. 139). Waillys Ikonographie geht teilweise auf die Rekonstruktion antiker Bauten des Fischer von Erlach zurück, wie wir diesen in seinem 1721 veröffentlichten *Entwurff einer Historischen Architektur* begegnen, wurde aber um neue gestalterische Elemente erweitert. Man betritt den ausgedehnten Tempelkomplex durch eine teils unterirdische Treppenanlage, die über einen kreisförmigen Vorplatz führt und von streng geometrischen, antikisierenden Baukörpern flankiert ist. Wailly wendet seine ganze künstlerische Vorstellungskraft auf, um ein gewaltiges Panorama zu kreieren, in dem unzählige menschliche Gestalten verschwindend klein agieren. Über aufeinanderfolgende Raumebenen und Terrassen verliert sich der Blick in der Ferne, wo wir am Horizont das eigentliche Heiligtum erblicken: einen Rundtempel, der gleichsam eine Synthese des Pantheons und des Augustusmausoleums darstellt. An der formalen Strenge und der konsequent symmetrischen Anordnung der einzelnen Baukörper lassen sich bereits die Stilprinzipien des Neoklassizismus erkennen, während die kolossalen Dimensionen des Projekts die Revolutionsarchitektur von Waillys ehemaligem Mitschüler Étienne-Louis Boullée antizipieren.

Bei der vorliegenden Fassung von François-Philippe Charpentier handelt es sich möglicherweise um ein Unikum. Die Radierung fehlt im Verzeichnis des *Inventaire du Fonds Français* und wir konnten kein weiteres Exemplar in einer öffentlichen Sammlung nachweisen. Charpentier, der den Titel eines *Graveur et Mécanicien du Roi* innehatte, ist eine interessante und zu Unrecht vergessene Künstlerpersönlichkeit. Er experimentierte bereits in den 1750er Jahren mit einem Aquatintaverfahren, um die Lavierung von Zeichnungen nachzuahmen. Sein frühestes bekanntes Blatt in dieser Technik trägt das Datum 1756, während von Jean Baptiste Le Prince, der allgemein als Entdecker des neuen Verfahrens gilt, vor 1768 nichts nachzuweisen ist. Jedenfalls trug die Anerkennung für seine Erfindung Charpentier eine Wohnung im Louvre ein und zeitgenössische Quellen berichten, dass sein Lavisverfahren das einfachere und praktikablere sei.

Unser Blatt besticht durch seine malerische und freie Auffassung. Die breitflächig aufgetragenen Lavierungen erzeugen im Vordergrund eine markante Helldunkelwirkung, während sich die Darstellung zum Horizont hin ins Atmosphärische verflüchtigt. Sehr aussagekräftig ist auch die gestochene Inschrift Charpentiers, die besagt, dass der Künstler in erster Linie beabsichtigte, die erhabene Pracht des Salomonischen Tempels darzustellen, statt sich in vagen Beschreibungen zu verlieren („*Dans le Dessein que l'on donne de ce Temple, on ne s'est proposé que d'en représenter l'immensité, sans s'assujetir à suivre des descriptions vagues qui sans offrir plus de verité à l'Esprit, auroient présenté aux yeux bien moins de Magnificence*").

Prachtvoller, kontrastreicher Druck mit feinem Rändchen. Unauffällige geglättete Hängefalte verso, leichte Alters- und Gebrauchsspuren, sonst vorzügliches Exemplar.

VUE DU TEMPLE DE SALOMON ET DE SES PARVIS.

Dans le Dessin que l'on donne de ce Temple, on ne s'est proposé que d'en représenter l'ensemble, sans s'astreindre à toutes les descriptions exactes qui nous offrent plus de vérité à l'Esprit, souvent peinte aux yeux bien moins de Magnificence ...)

24. FRANÇOIS-PHILIPPE CHARPENTIER

(1734–1817, Blois)

Vue du Temple de Salomon et de ses Parvis. Lavis etching, partially with sepia wash, after Charles de Wailly. 47.7 x 66 cm. 1766. **Unrecorded.**

This extremely evocative print shows a bird's-eye view of Solomon's Temple as imaged by the artist, whose use of stark diagonal foreshortening enables him to achieve an intriguing spatial effect. Charpentier's idea for the composition derives from the work of the renowned French architect, town planner and stage designer, Charles de Wailly (1730–1798), one of the foremost representatives of early French classicism, whose designs are distinguished by their impetuous imaginative power. Wailly, who was trained by Jean-Laurent Legeay, Jacques-François Blondel and Giovanni Niccolò Servandoni, lived and worked from 1754 to 1757 in Rome, where he was greatly influenced by the work of Giovanni Battista Piranesi. Along with other Frenchmen such as Charles Michel-Ange Challe, Charles-Louis Clérisseau, Jean-Charles Delafosse, Louis-Jean Desprez and Louis-Joseph Le Lorrain, Wailly was a member of the so-called *Piranésiens*, a group artists from the *Académie de France* who frequented Piranesi's nearby printer's workshop in Palazzo Mancini on Via del Corso and engaged in a lively artistic exchange with the revered Italian master.

Wailly's imaginary reconstruction of the mighty temple complex was reproduced in a smaller, slightly modified version which was probably etched by an anonymous artist. The sole impression of this version to have survived is now in the collection of the École des Beaux-Arts in Paris (inv. no. Est 3007; see exhibition catalogue Piranèse et les Français, Rome-Dijon-Paris 1976, p. 137, no. 69, fig. p. 139). Wailly's iconography is based in part on the reconstruction of ancient buildings by Fischer von Erlach in his *Entwurff einer Historischen Architektur* published in 1721, to which new design elements were added. The extensive temple complex is entered by a partially subterranean flight of stairs which leads across a circular forecourt flanked by strictly geometrical, classical-style structures. Wailly summons all his powers of artistic imagination in creating a vast panorama peopled by a myriad of diminutive figures. The viewer's gaze wanders across successive horizontal planes and terraces out into the far distance, where the sacred object as such can be espied on the horizon – a round temple resembling a synthesis between the Pantheon and the Mausoleum of Augustus. The formal rigour and the consistently symmetrical arrangement of the individual structures betray the stylistic principles of neoclassicism, while the colossal dimensions of the project anticipate the revolutionary architecture of Wailly's earlier fellow-student, Étienne-Louis Boullée.

The present version by François-Philippe Charpentier may be unique. The etching is not included in the *Inventaire du Fonds Français* and we were unable to find any other impression in a public collection. Charpentier, who held the title of *Graveur et Mécanicien du Roi*, is an interesting artistic figure who has unjustly been forgotten. As early as the 1750s he experimented with aquatint in order to imitate the effect of wash drawings. The earliest known print in which he employed this new technique is dated 1756, whereas there is no evidence before 1768 of its use by Jean Baptiste Le Prince, who is generally regarded as its inventor. At all events, the recognition of his invention earned Charpentier an apartment in the Louvre, and contemporary sources report that his lavis technique was simpler and more practicable.

Our print is distinguished by its free and painterly approach. The sweeping washes produce a striking chiaroscuro effect in the foreground, while the scene evaporates towards the horizon in a vague haziness. Very revealing is Charpentier's engraved inscription, which says that artist primarily intended to present the sublime magnificence of Solomon's Temple rather than lose his way in vague descriptions (*"Dans le Dessein que l'on donne de ce Temple, on ne s'est proposé que d'en représenter l'immensité, sans s'assujetir à suivre des descriptions vagues qui sans offrir plus de verité à l'Esprit , auroient présenté aux yeux bien moin de Magnificence"*).

A superb, contrasting impression with fine thread margins. Minor ageing and traces of handling, otherwise in excellent condition.

25. JOHAN FREDERIK CLEMENS

(1748 Gollnow – 1831 Kopenhagen)

Socrates. Kupferstich. 37,8 x 47,8 cm. 1786. Nagler S. 569, Le Blanc 8, Leo Swane, *J.F. Clemens: Biografi samt Fortegnelse over hans Kobberstik*, Kopenhagen 1929, 223 V.

Der aus Deutschland stammende Johan Frederik Clemens zählt zu den erfolgreichsten Kupferstechern seiner Zeit und hat durch seine Lehrtätigkeit an der Kopenhagener Akademie wesentlich zur Verbreitung des Mediums Druckgraphik in Dänemark beigetragen. Die Darstellung des sinnenden Philosophen Sokrates steht exemplarisch für eine Reihe von Arbeiten, die Clemens im Laufe seines Lebens nach Vorbildern des neoklassizistischen dänischen Malers Nicolai Abraham Abildgaard (1743–1809) geschaffen hat. Das von Clemens mit Esprit und technischer Finesse ins Medium der Druckgraphik übersetzte Blatt geht auf ein Ölgemälde Abildgaards aus dem Jahr 1784 zurück (heute Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen) und wurde 1787 auf der jährlichen Berliner Akademieausstellung gezeigt, wo es unter anderem von Daniel Chodowiecki als eines der schönsten Werke des Jahres bezeichnet wurde.

Die enigmatische Szene verbildlicht das von Sokrates beschriebene Phänomen der Wirkung des *Daimonion*, einer Art inneren Stimme oder Gewissen, das den Menschen in seinen moralischen Handlungen beeinflusst. In der bildenden Kunst wurde der *Daimon* häufig als eine Art Engelwesen oder Schutzgeist dargestellt, der den Menschen begleitet oder ihm Ratschläge einflüstert. In Clemens' Visualisierung des sokratischen *Daimonion* erscheinen im Hintergrund schattenhaft gleich zwei solcher Geisterwesen – links ein herbeieilender Genius, der wohl als guter *Daimon* zu interpretieren ist und scheinbar in letzter Sekunde mit der Hand den Mund seines bösen, grimmig dreinblickenden Gegenparts verschließt, so dass dessen schlechte Ratschläge nicht an das Ohr des Sinnierenden gelangen können. Abildgaards Interpretation ist von größter Originalität. Grüblerisch und etwas mürrisch sitzt der untersetzte Mann, den Michel de Montaigne als den „Meister aller Meister" bezeichnete, auf einem niedrigen Schemel und lässt seinen Gedanken freien Lauf.

Ganz ausgezeichneter, gegensatzreicher Druck mit meist breitem Rand, teils mit den Schöpfrändern. Nur minimale Alterspuren, sonst in vorzüglicher Erhaltung. Der Kupferstich ist von großer Seltenheit. Aus der Sammlung Benjamin Wolff (1790 Kopenhagen – 1866 Engelholm, Lugt 420, ohne Stempel).

JOHAN FREDERIK CLEMENS

(1748 Gollnow – 1831 Copenhagen)

Socrates. Engraving. 37.8 x 47.8 cm. 1786. Nagler p. 569, Le Blanc 8, Leo Swane, *J.F. Clemens: Biografi samt Fortegnelse over hans Kobberstik*, Copenhagen 1929, 223 V.

Johan Frederik Clemens, who hailed from Germany, was one of the most successful engravers of his time. As a teacher at the Copenhagen Academy he made a major contribution to the spread of printmaking in Denmark. The portrayal of the pensive philosopher Socrates is a good illustration of a series of works Clemens produced during his lifetime after designs by the neoclassical Danish painter, Nicolai Abraham Abildgaard (1743–1809). The present work, which Clemens has transferred with esprit and technical finesse to the printmaking medium, is based on an oil painting Abildgaard made in 1784 (now in Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen), It was displayed in 1787 at the annual exhibition of the Berlin Academy, where it was described by Daniel Chodowiecki, among others, as one of the year's outstanding works.

The enigmatic scene illustrates the phenomenon described by Socrates as the effect of the *daimonion*, a kind of inner voice or conscience which influences people in their moral acts. In the visual arts the *daimon* has often been portrayed as a kind of angel-like being or guardian spirit which accompanies human beings or whispers words of advice in their ear. In Clemens's visualisation of the Socratic *daimonion* two such spirits appear in the form of shadows in the background; on the left a genius, who must be interpreted as a good *daimon*, apparently succeeds at the very last minute in clamping his hand over the mouth of his evil, furious looking counterpart so that the latter's bad advice can no longer enter the ear of the pensive philosopher. Abildgaard's interpretation is highly original. The stocky man, described by Michel de Montaigne as the "master of all masters", is sat on a stool with an introspective and somewhat surly look on his face as he lets his thoughts run free.

A very fine, contrasting impression with mostly wide margins, partly with deckle edges. Only minor ageing, otherwise in mint condition. The engraving is exceedingly rare. From the collection of Benjamin Wolff (1790 Copenhagen – 1866 Engelholm, Lugt 420, without stamp).

SOCRATES.
à Monsieur CHARLES BONNET, de Geneve.

26. CHRISTIAN WILHELM ERNST DIETRICH

(genannt Dietricy, 1712 Weimar – 1774 Dresden)

Die wandernden Musikanten. Federzeichnung in Braun über einer leichten Vorzeichnung in Graphit. 24,6 x 19,4 cm. Um 1745. Unten rechts signiert: „CWE Dietricy Inventor a la Gusto di Ostade".

Bei der vorliegenden, souverän und rasch hingeworfenen Federzeichnung handelt es sich um die *prima idea* zu dem 1745 entstandenen Gemälde *Die Wandernden Musikanten*, das heute in der National Gallery in London aufbewahrt wird (Öl auf Holz, 43,3 x 33 cm, Inv. Nr. NG 205). Trotz der skizzenhaften Ausführung ist die Bildidee bereits erstaunlich ausgereift. Das vollendete Gemälde weist in seiner Komposition nur unbedeutende Unterschiede zur Federzeichnung auf – so die Handstellung des Geigers, der vollendete Torbogen oder das Symbol auf dem Schild im Hintergrund. Dietricy schuf zudem eine Radierung mit gleichem Sujet (Linck 80), welche die Komposition im Gegensinn wiedergibt. Auch bei der Umsetzung des Motivs in das Medium der Druckgraphik entschied sich der Künstler wohl zur Veränderung einiger Bilddetails. So fehlt beispielsweise die auf Zeichnung und Gemälde vorhandene Rückenfigur eines Mannes im Hintergrund. Nach Dietricys Komposition fertigte später auch sein Freund Johann Georg Wille einen Kupferstich an, der laut Nagler eines der Meisterwerke des Künstlers darstellt (Nagler 156). In stilistischer und ikonographischer Hinsicht ist die Komposition dem Vorbild des Adriaen van Ostade verpflichtet, den der ausführende Künstler durch die Annotation, er habe „a la Gusto di Ostade" gearbeitet, auch nennt.

Dietricys Œuvre ist ein Musterbeispiel für den unbekümmerten Eklektizismus seiner Epoche und dokumentiert gleichsam die zu seinen Lebzeiten einsetzende Rückbesinnung und neue Wertschätzung der niederländischen Kunst des Goldenen Jahrhunderts, insbesondere der Malerei Rembrandts und Ostades. Er eignete sich die Stilsprachen der verschiedenen Schulen des 17. und 18. Jahrhunderts an und assimilierte in seinem Schaffen auch Einflüsse der holländischen Italianisanten, sowie Anregungen durch Rubens, Watteau, Tizian, Ricci und Rosa. Dietrich erhielt seine erste künstlerische Ausbildung bei seinem Vater, dem Weimarer Hofmaler und Graphiker Johann Georg Dietrich. Er ging anschließend an die Dresdener Akademie, wo er bei dem Landschaftsmaler Alexander Thiele lernte. Dieser empfahl seinen Schüler dem sächsischen Kurfürsten August II. dem Starken, dessen Hofmaler Dietrich 1731 wurde. Zwei Jahre später unternahm der Künstler, der sich seit den 1730er Jahren Dietricy nannte, eine einjährige Studienreise nach Italien. Im Jahre 1748 wurde er zum Inspektor der Dresdener Gemäldegalerie ernannt und dieser Moment markiert gleichzeitig eine sehr produktive Periode in seinem künstlerischen Schaffen. Eine weitere ehrenvolle Berufung erfolgte 1763, als Dietrich eine Professur an der Dresdener Akademie erhielt.

CHRISTIAN WILHELM ERNST DIETRICH

(known as Dietricy, 1712 Weimar – 1774 Dresden)

Itinerant Musicians. Pen and brown ink over a light preliminary drawing in graphite. 24.6 x 19.4 cm. Circa 1745. Signed "CWE Dietricy Inventor a la Gusto di Ostade" at the bottom right.

The present rapidly and skilfully executed pen-and-ink-drawing served as the first idea for the 1745 painting *Itinerant Musicians* now in the National Gallery in London (oil on wood, 43.3 x 33 cm, inv. no. NG 205). The drawing may appear sketch-like, but the idea for the picture is already surprisingly well developed. The composition of the finished painting differs in only a few minor respects from the pen-and-ink drawing, for example the position of the violinist's hand, the completed arch and the symbol on the sign hanging in the background. Dietricy also produced an etching on the same subject (Linck 80), reproducing the composition in reverse. He evidently also decided to change a number of details when transferring the motif to the print medium. The figure of a man in the background seen from behind, which is present in both the drawing and the painting, is missing in the etching, for instance. Johann Georg Wille, one of Dietricy's friends, also later made an engraving after his composition, which Nagler says is one of the artist's masterpieces (Nagler 156). In stylistic and iconographical terms the composition is deeply indebted to Adriaen van Ostade, whom the artist has deliberately mentioned in his annotation, stating that he has worked "a la Gusto di Ostade".

Dietricy's corpus of paintings, drawings and prints is a classic illustration of the untroubled eclecticism of his time. It also documents the first signs during the artist's lifetime of a return to, and fresh appreciation of, Golden Age Dutch art, especially paintings by Rembrandt and Ostade. Dietricy embraced the stylistic idioms of the different 17th and 18th century schools and assimilated in his work both the influences of the Dutch Italianates and the inspiration provided by Rubens, Watteau, Titian, Ricci and Rosa. Christian Wilhelm Ernst Dietrich received his initial artistic tuition from his father, Johann Georg, a painter and printmaker at the court in Weimar. He subsequently enrolled at the Dresden Academy, where he studied under the landscape painter, Alexander Thiele. The latter recommended his pupil to the Elector of Saxony, Augustus II the Strong, to whom Dietrich became court painter in 1731. Two years later the artist, who had called himself Dietricy since the 1730s, undertook a one-year study trip to Italy. In 1748, Dietrich was appointed Inspector of the Dresden Art Gallery, a development which coincided with a very productive period in his artistic work. A further honourable appointment followed in 1763, when Dietrich was offered a professorship at the Dresden Academy.

C/1Z Dietricy" Inventor a la Corte d Osta

J. A. Dietzsch inv. et Fecit. 1773.

27. JOHANN ALBRECHT DIETZSCH

(1720–1783, Nürnberg)

Wirtshausszene mit singenden Bauern und einem Geigenspieler. Feder in Braun und Schwarz und Pinsel in Braun, weiß gehöht. 26,9 x 23,8 cm. Unten rechts signiert und datiert: „J. A. Dietzsch inv. et Fecit. 1773.".

Johann Albrecht Dietzsch gehörte einer großen und weitverzweigten Nürnberger Künstlerfamilie an, die durch ihr umfangreiches und vielfältiges Schaffen einen signifikanten Beitrag zur deutschen Kunstwelt des 18. Jahrhunderts geleistet hat. Er lernte bei seinem Vater, dem Preisler-Schüler Johann Israel Dietzsch und veranstaltete bis 1767 zusammen mit seinem Bruder Johann Christoph wöchentliche Abendgesellschaften für Künstler und Kunstfreunde. Er war ein begabter Musiker und baute zudem eine eigene Kupferstichsammlung auf. Einen größeren Bekanntheitsgrad verschafften ihm neben seinen Porträts und Stillleben besonders seine Landschaften und Figurenstücke im holländischen Stil, die oftmals deutliche Anleihen an Arbeiten von Adriaen van Ostade und David Teniers aufweisen.

Um eine ebensolche Arbeit handelt es sich bei der vorliegenden, ausnehmend schön erhaltenen Zeichnung in Feder und Pinsel, die eine ganz in der Tradition der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts stehende Wirtshausszene zeigt. In einer dämmrigen Gaststube singen ein Bauer und ein Bauernweib zu den Klängen eines Fiedlers. Ein chaotisches Sammelsurium aus Brettern, Fässern und alltäglichen Gebrauchsgegenständen verleiht dem kargen Interieur eine pittoreske Note. Drei motivisch vergleichbare Zeichnungen Dietzschs befinden sich heute in der Graphischen Sammlung des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main (Inv. Nr. 1389, 1390, 1936, vgl. *Katalog der deutschen Zeichnungen*, bearb. von Edmund Schilling und Kurt Schwarzweller, München 1973, Nrn. 808–810). Bei der signierten und 1773 datierten Zeichnung handelt es sich zweifellos um eine von Dietzschs schönsten gezeichneten Arbeiten. Durch die sehr gekonnte, intensive Helldunkelwirkung und die großzügige Applikation von pointiert gesetzten Weißhöhungen schafft der Künstler ein Werk von großer Lebendigkeit.

Aus den Sammlungen Johan Conrad Spengler, Direktor des königlichen Museums und der Gemäldegalerie Kopenhagen (Lugt 1434, dessen Versteigerung im Oktober 1839, Kopenhagen, Nr. 698), und Benjamin Wolff (1790 Kopenhagen – 1866 Engelholm, Lugt 420).

JOHANN ALBRECHT DIETZSCH

(1720–1783, Nuremberg)

Tavern Scene with Singing Peasants and a Fiddler. Pen and black and brown ink and brush drawing in brown; white heightening. 26.9 x 23.8 cm. Signed and dated "J. A. Dietzsch inv. et Fecit. 1773.".

Johann Albrecht Dietzsch came from a large, widely ramified family of artists from Nuremberg, whose diverse and extensive activities enriched the world of art in 18th century Germany. Johann Albrecht was apprenticed to his father, the Preisler student Johann Israel Dietzsch, and together with his brother, Johann Christoph, gave weekly soirées for artists and art lovers up to 1767. He was a talented musician who also built up his own collection of engravings. Apart from his portraits and still lifes, Dietzsch is particularly well known for his Dutch-style landscapes and genre scenes, which often reveal clear traces of the works of Adriaen van Ostade and David Teniers.

One such instance is the present particularly well preserved pen-and-brush drawing of a tavern scene that is very much in the tradition of 17th century Dutch art. A peasant and his wife are singing to the strains of a fiddler in a dimly lit bar. A chaotic jumble of boards, barrels and everyday objects adds a picturesque touch to the bare interior. Three drawings by Dietzsch on comparable themes are now in the Graphic Collection of Städelsches Kunstinstitut in Frankfurt am Main (inv. nos. 1389, 1390, 1936, cf. *Katalog der deutschen Zeichnungen*, ed. by Edmund Schilling and Kurt Schwarzweller, Munich 1973, nos. 808–810). The present drawing, signed and dated 1773, is certainly one of Dietzsch's finest drawn works. The intense, superbly contrived chiaroscuro effect and the generous application of concise white heightening combine to produce a work of the utmost vividness.

From the collections of Johan Conrad Spengler, Director of the Royal Museum and the Copenhagen Art Gallery (Lugt 1434, its auctioning in October 1839, Copenhagen, no. 698), and Benjamin Wolff (1790 Copenhagen – 1866 Engelholm, Lugt 420).

28. FRANÇOIS HUTIN
(1686–1758, Paris)

Der Tod des Aktaion. Radierung. 39 x 44,5 cm. 1743. Wohl eigenhändig mit Feder bezeichnet: „fr. hutin . in. et inc:". Nicht bei Baudicour, Le Blanc II, S. 407, Inventaire du Fonds Français 12.

Die vorliegende Radierung mit der mythologischen Darstellung des Aktaion, der von den Hunden Dianas zerrissen wird, entstand in Rom als Dekorationsentwurf für die *Chinea* des Jahres 1743 und wurde vom Künstler Papst Benedikt XIV. gewidmet. Im endgültigen Druckzustand lautet die Inschrift: „Prospettiva della Seconda Macchina ideata per rappresentare il noblie divertimento che la Maesta' del Re...alle regie Caccie". Insgesamt schuf Hutin sechs Entwürfe für Feuerwerksbauten für die Feierlichkeiten der Jahre 1741–1743. Alle Entwürfe wurden durch graphische Nachbildungen reproduziert: Drei von der Hand des Künstlers selbst, drei weitere durch den spanischen Reproduktionsstecher Miguel de Sorello (1700 – um 1765), der in Rom bei Johann Jakob Frey ausgebildet wurde. Damit erweitert sich das druckgraphische Œuvre Hutins auf insgesamt 14 Radierungen, da die Entwürfe für die Jahre 1741 und 1742 den Autoren des *Inventaire du Fonds Français* nicht bekannt waren.

Der leichte, beschwingte zeichnerische Duktus ist charakteristisch für den Stil Hutins. Die eleganten, schlanken weiblichen Figuren bewegen sich fast tänzerisch, wodurch die Grausamkeit der Szene gemildert wird. Ebenso feinsinnig ist Hutins Radiertechnik, die sich eng gesetzter filigraner Schraffurmuster bedient. Der Einfluss italienischer Vorbilder, insbesondere der Radierkunst Giovanni Benedetto Castigliones ist unverkennbar. Die Radierung liegt in einem unbeschriebenen Probedruck *avant la lettre* vor. Das Blatt ist von größter Seltenheit und fehlt in der Sammlung der Bibliothèque Nationale de France in Paris. Abzüge des endgültigen Druckzustandes mit der Schrift befinden sich im British Museum, London (Inv. 1869.0410.1304) und in der National Gallery of Art, Washington (Inv. Nr. 2016.121.10).

Ausgezeichneter, nuancierter Druck mit zahlreichen feinen Nadelproben im weißen Rand, bis auf die Plattenkante beschnitten. Minimale Altersspuren und Erhaltungsmängel, sonst sehr schönes Exemplar.

FRANÇOIS HUTIN
(1686–1758, Paris)

The Death of Actaeon. Etching. 39 x 44.5 cm. 1743. Signed "fr. hutin. in. et inc:" probably in the artist's own hand. Not in Baudicour, Le Blanc II, p. 407, Inventaire du Fonds Français 12.

This etching with the mythological depiction of Actaeon being dismembered by Diana's dogs was made in Rome as a decorative design for the *Chinea* of 1743 and dedicated by the artist to Pope Benedict XIV. In the final state the inscription reads: "Prospettiva della Seconda Macchina ideata per rappresentare il nobile divertimento che la Maesta' del Re...alle regie Caccie". Altogether Hutin produced six designs for the fireworks structures assembled for the celebrations that were held annually from 1741 to 1743. All the designs were disseminated in the form of reproductive prints – three by the artist himself and three by the Spanish reproductive engraver, Miguel de Sorello (1700 – c. 1765), who was trained in Rome by Johann Jakob Frey. This takes Hutin's printed oeuvre to a total of fourteen etchings – taking into account that the designs made for the years 1741 and 1742 were unknown to the authors of the *Inventaire du Fonds Français*.

The light, vibrant drawing style is characteristic of Hutin. The slim, elegant female figures move with the grace of dancers and thus help to mitigate the cruelty of the scene. Of equal sensitivity is Hutin's etching technique with its dense and delicate hatchings. The influence of Italian models, especially the etchings of Giovanni Benedetto Castiglione, is unmistakable. The etching is on offer here in an unrecorded trial proof *avant la lettre*. The print is extremely rare and not included in the collection of the Bibliothèque Nationale de France in Paris. Impressions of the final state with the letters are to be found in the British Museum in London (inv. no. 1869.0410.1304) and the National Gallery of Art in Washington (inv. no. 2016.121.10).

A fine, nuanced impression with numerous fine needle scratches in the white margins, trimmed to the platemark. Minor ageing, otherwise in excellent condition.

29. CHARLES FRANÇOIS HUTIN

(1715 Paris – 1776 Dresden)

Die Geburt Christi. Radierung. 22,8 x 16,8 cm. Baudicour 4 I (von II).

Als Charles François Hutin im Jahre 1763 sein eigenständiges druckgraphisches Œuvre unter dem Titel *Recueil de différents sujets composés et gravés par Charles Hutin à Dresde* veröffentlichte, wurden die Arbeiten in fünf Serien gegliedert und mit den Buchstaben a bis e und einer Nummer versehen. So entstanden fünf thematisch unterteilte Folgen, unter anderem mit Darstellungen von Grabmälern, Brunnen, biblischen und profanen Sujets. Die vorliegende Komposition mit der Geburt Christi bildet in diesem Zusammenhang das fünfte Blatt der Folge „d". Hier liegt die seltene Darstellung jedoch noch in einem Frühdruck vor der Hinzufügung von Buchstabe und Nummer vor.

Die feinsinnige und geschickt komponierte Geburtsszene ist charakterisiert durch Hutins spirituelle und abwechslungsreiche Radiertechnik und ihre eng geführten, filigranen Schraffurmuster. Ihr verfeinerter, eleganter Klassizisus ist kennzeichnend für die Ära Ludwigs XV. Ganz ausgezeichneter, differenzierter und kontrastreicher Druck mit leichtem Plattenton und breitem Rand. Vorzüglich erhalten.

CHARLES FRANÇOIS HUTIN

(1715 Paris – 1776 Dresden)

The Birth of Christ. Etching. 22.8 x 16.8 cm. Baudicour 4 I (of II).

When Charles François Hutin published his own corpus of prints entitled *Recueil de différents sujets composés et gravés par Charles Hutin à Dresde* in 1763, the works were arranged in five series, each of which was marked with a letter from 'a' to 'e' and given a number. The outcome thus comprised five thematically subdivided series with depictions inter alia of graves, fountains, and biblical and profane subjects. The present composition devoted to the birth of Christ was the fifth work in the series marked with the letter 'd'. A rare depiction, it is available here in an early impression before the addition of the letter and the number.

The sensitively observed and skilfully composed scene of the birth of Christ is notable for Hutin's spirited and varied etching technique and the dense, extremely delicate hatching patterns. Its refined, elegant classicism is typical of the age of Louis XV. A very fine, differentiated and contrasting impression with a light veil of tone and wide margins. In superb condition.

J.F. de Troy pinx.
J. Ch. le Lorrain Scul. 1742.

30. LOUIS JOSEPH LE LORRAIN

(1715 Paris – 1759 St. Petersburg)

Die Heilige Familie. Radierung nach Jean François de Troy. 28,6 x 20,2 cm. 1742. Nicht bei Le Blanc und Portalis-Béraldi, Inventaire du Fonds Français 3.

Der Historien- und Architekturmaler Louis Joseph Le Lorrain studierte an der Pariser Akademie bei Jacques Dumont, genannt *le Romain*. Im Jahre 1739 gewann der junge Künstler den bedeutenden *Prix de Rome*, 1756 wurde er als Vollmitglied in die Akademie aufgenommen. Lorrain beteiligte sich in den 1750er Jahren regelmäßig an den Ausstellungen des Pariser Salons und machte mit religiösen und allegorischen Kompositionen und Architekturbildern auf sich aufmerksam. Sein Ansehen war jedoch nicht auf Frankreich begrenzt. 1758 wurde der Künstler von der russischen Zarin Elisabeth nach St. Petersburg berufen und zum Rektor der neugegründeten Kunstakademie ernannt.

Le Lorrain schuf ein relativ kleines, jedoch hochqualitatives druckgraphisches Œuvre, zu dem auch die vorliegende Radierung mit der Darstellung der Heiligen Familie gehört. Das Blatt gibt ein heute verlorenes Gemälde des Pariser Malers und Akademiedirektors Jean François de Troy (1679–1752) aus dem Jahr 1742 wieder. Lorrain schuf die Radierung mit großer Wahrscheinlichkeit in Rom, wo de Troy seit 1738 die Leitung der *Académie de France* innehatte. Die von barockem Pathos erfüllte Komposition zeigt die Jungfrau mit dem Kinde und den betenden Joseph unter den wachsamen Augen Gottvaters, der aus himmlischen Gefilden auf die Heilige Familie hinunterblickt. In seiner puristischen Auffassung und Schlichtheit strahlt die Darstellung eine bemerkenswerte Grandeur aus. Fast ergreifend ist die Pose des im Gebet versunkenen Joseph, während das von einem hellen Licht erleuchtete Jesuskind von einer anrührenden Unbekümmertheit ist. Unter den ohnehin wenigen druckgraphischen Arbeiten Le Lorrains bildet das Blatt ein besonderes Rarissimum – es wird einzig vom *Inventaire du Fonds Français* verzeichnet, während weder Le Blanc, noch Nagler noch Béraldi die Arbeit kannten. Ganz ausgezeichneter, kontrastreicher Druck mit schmalem Rand um die deutlich zeichnende Plattenkante. Minimale Gebrauchsspuren, sonst sehr schönes Exemplar.

Literatur: Pierre Rosenberg, „Louis-Joseph Le Lorrain (1715–1859)“, in: *Revue de l'art*, 1978, 40/41, S. 173–202, Abb. 2.

LOUIS JOSEPH LE LORRAIN

(1715 Paris – 1759 St. Petersburg)

The Holy Family. Etching after Jean François de Troy. 28.6 x 20.2 cm. 1742. Not in Le Blanc or Portalis-Béraldi, Inventaire du Fonds Français 3.

Louis Joseph Le Lorrain, a painter of architecture and historical scenes, studied under Jacques Dumont, called *le Romain*, at the Paris Academy, which awarded him its prestigious *Grand Prix* in 1739, when he was still only a young man, and made him a full member in 1756. A regular participant in the Paris Salon exhibitions of the 1750s, Lorrain earned a reputation for his religious and allegorical compositions and architectural paintings. His renown was not limited to France, however. In 1758, Tsarina Elisabeth of Russia invited him to St. Petersburg, where he was appointed rector of the newly founded Academy of Arts. Le Lorrain produced a small but high-quality printed oeuvre which includes the present rare etching with a depiction of the Holy Family.

The etching reproduces a no longer extant painting by the Parisian artist and Academy director, Jean François de Troy (1679–1752), which was done in 1742. Lorrain probably made the etching in Rome, where de Troy had been in charge of the *Académie de France* since 1738. The composition, which is full of Baroque pathos, shows the Virgin and Child with Joseph praying under the watchful eye of God the Father, who looks down on the Holy Family from the heavens above. The purist approach and simplicity of the picture lend it a remarkable dignity. Joseph, who is absorbed in prayer, is shown in a pose verging on the poignant, while the infant Jesus, illuminated by the bright light, reveals a touching lack of concern. Among the very few printed works by Le Lorrain this sheet is of the utmost rarity. Completely unknown to Le Blanc, Nagler and Béraldi, it is recorded exclusively in the *Inventaire du Fonds Français*. A very fine, contrasting impression with narrow margins around the distinct platemark. Minimal traces of handling, otherwise in excellent condition.

Literature: Pierre Rosenberg, “Louis-Joseph Le Lorrain (1715–1859)”, in: *Revue de l'art*, 1978, 40/41, pp. 173–202, fig. 2.

31. DAMIANO PERNATI
(1769 Novara – 1841)

Herkules sitzend, in Halbfigur. Radierung nach Luigi Sabatelli. 20,2 x 27,5. 1795. Kat. *Luigi Sabatelli (1772–1850). Disegni e Incisioni*, Florenz 1978, Nr. 3065.

Die ausdrucksstarke, durch ihre schlichte, puristische Linienführung bestechende Darstellung stammt aus dem Zyklus *Pensieri Diversi di Luigi Sabatelli incisi da Damiano Pernati,* der 1795 in Rom erschien. Der Maler Luigi Sabatelli, der zu den bedeutendsten Vertretern des Neoklassizismus in Italien zählt, lebte und arbeitete zwischen 1789 und 1794 in Rom, wo er mit der neuartigen, klassizistischen Formenwelt vertraut wurde. Er wurde vor allem durch das Beispiel Davids angeregt und tendierte zu einer strengen, dogmatischen Auslegung dieser Stilrichtung, wie diese sich beispielsweise im Werke des David-Schülers François-Xavier Fabre zeigt.

Offenbar war das künstlerische Prestige des jungen Sabatelli bereits so groß, das diese etwas über zwanzig Blatt zählende Folge nach seinen Bilderfindungen bereits 1795 herausgegeben wurde. Das Porträt atmet virile Kraft und ist von einer ungestümen inneren Energie erfüllt. Mit großer Ökonomie der Mittel erreicht Sabatelli ein Höchstmaß an Expressivität und zwingender Präsenz. In der subtilen und technisch verfeinerten Anwendung des Mediums Radierung erweist sich der Kupferstecher Damiano Pernati als ein kongenialer Übersetzer der Formenwelt Sabatellis.

Ausgezeichneter, scharfer Druck mit breitem Rand um die tief eingeprägte Plattenkante. Leichte Altersspuren, geringfügig vergilbt und stockfleckig, sonst vorzügliches Exemplar. Selten.

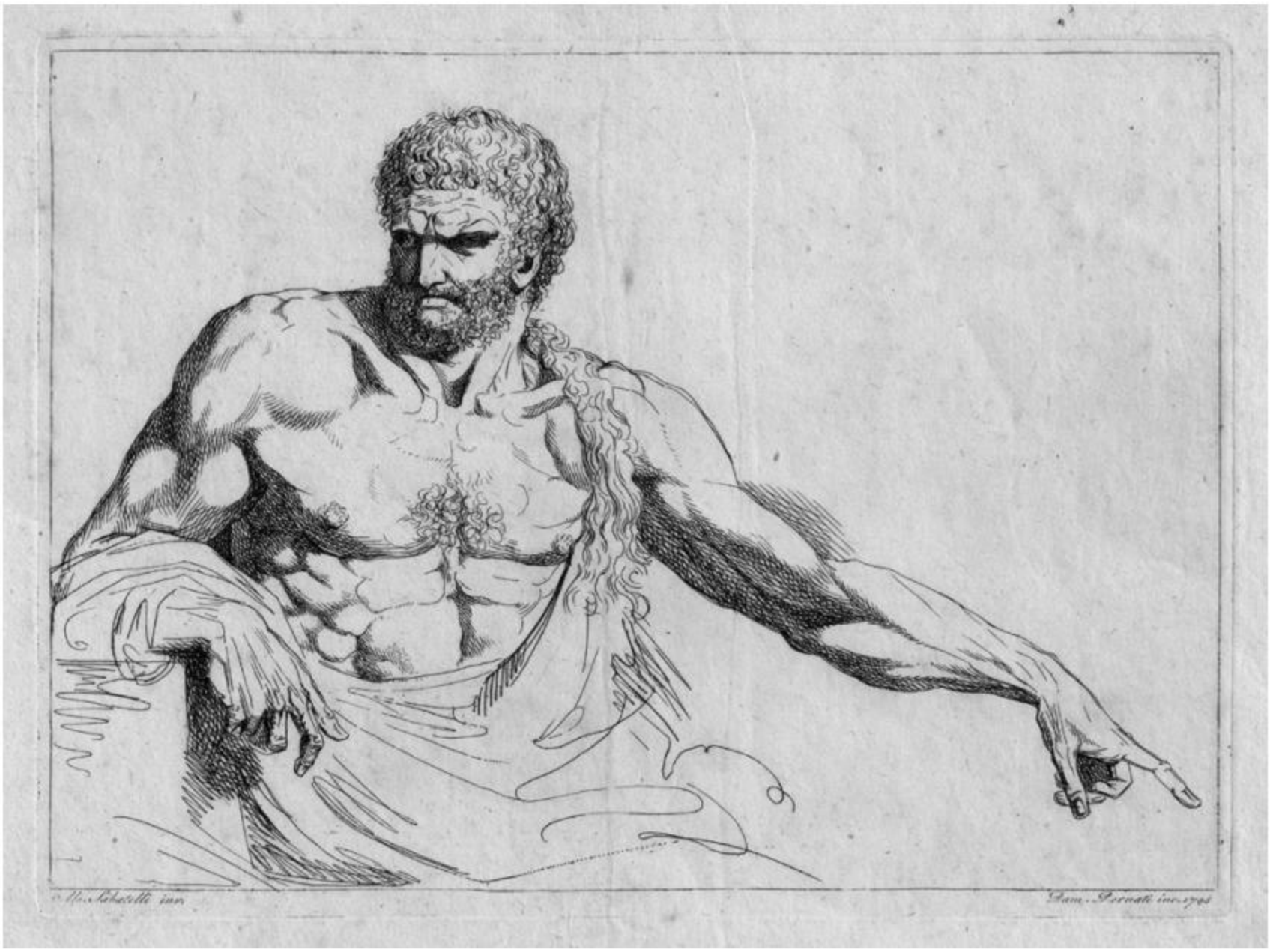
DAMIANO PERNATI
(1769 Novara – 1841)

Half-length Figure of Hercules Seated. Etching after Luigi Sabatelli. 20.2 x 27.5. 1795. Cat. *Luigi Sabatelli (1772–1850). Disegni e Incisioni*, Florence 1978, no. 3065.

This highly expressive portrayal, which is remarkable for its restrained, purist linework, is from the series entitled *Pensieri Diversi di Luigi Sabatelli incisi da Damiano Pernati* published in Rome in 1795. The painter Luigi Sabatelli, one of the foremost representatives of neoclassicism in Italy, lived and worked between 1789 and 1794 in Rome, where he immersed himself in the new world of classical forms. Inspired primarily by David's example, he favoured a strict, dogmatic interpretation of this style, as is apparent from the work of David's student, François-Xavier Fabre, for example.

The artistic prestige of the young Sabatelli was evidently so great that this series of just over twenty etchings after his own pictorial inventions was published as early as 1795. The present portrait radiates virile strength and immense inner energy. Sabatelli achieves maximum expressiveness and a compelling presence with great economy of means. Damiano Pernati's subtle and highly refined technique enables him to succinctly transfer Sabatelli's world of forms to the realm of etching.

A fine, crisp impression with wide margins around the distinct platemark. Minor ageing and discoloration, otherwise in excellent condition. Rare.



32. JEAN-BAPTISTE REGNAULT

(1754–1829, Paris)

Kopf eines bärtigen Mannes. Radierung, auf graugrünem Bütten. 13,4 x 10,7 cm. Nicht bei Baudicour, Le Blanc 2.

Vor dem Beginn seiner Malerkarriere reiste Jean-Baptiste Regnault in jungen Jahren zusammen mit seinem Vater nach Amerika und Afrika und verbrachte mehrere Jahre als Schiffsjunge bei der Marine. In die Heimat zurückgekehrt wandte er sich schließlich der Malkunst zu und erwies sich schnell als großes Talent. 1768 ging er zusammen mit seinem Lehrer Jean Bardin nach Rom, wo er sich mehrere Jahre aufhielt und den aufblühenden Klassizismus studierte. Mit nur zweiundzwanzig Jahren gewann Regnault im Jahre 1776 für sein Gemälde *Alexander und Diogenes* den begehrten *Prix de Rome.* Zurück in Paris wurde er Schüler von Nicolas-Bernard Lépicié und Joseph-Marie Vien, 1783 erfolgte die Ernennung zum Mitglied der Akademie. Wiederholt stellte Regnault auf den Pariser Salons aus. Seine oft hochgelobten Werke zeigen vorwiegend mythologische und historische, selten religiöse Themen.

Regnaults Betätigung als Radierer war im Gegensatz zu seiner Produktivität als Maler auf einige wenige, heute nur selten zu findende Arbeiten beschränkt – Prosper de Baudicour kannte nur ein einziges radiertes Blatt von der Hand des Künstlers und auch bei Le Blanc sind lediglich drei Arbeiten verzeichnet, von denen zwei Blatt die Signatur „Renaud" tragen. Wahrscheinlich war der vorliegende Charakterkopf eines alten Mannes als Pendant zu dem ebenfalls bei Le Blanc verzeichneten *Bildnis einer alten Frau* (Le Blanc 3) konzipiert. Trotz des kleinen Formats ist das Blatt von größter Expressivität. Der Kopf des düster, bedrohlich dreinblickenden Mannes mit den wilden Locken und dem wallenden Bart hebt sich wirkungsvoll von dem dunklen, dicht schraffierten Fond ab. Regnaults Radierstil ist technisch hoch entwickelt und von größter graphischer Delikatesse.

Ganz ausgezeichneter, gegensatzreicher Druck mit gleichmäßigem Rand um die tief eingeprägte Plattenkante. In vorzüglicher Erhaltung. Aus der Sammlung von Alexandre-Pierre-François Robert-Dumesnil, Autor des *Peintre-Graveur Français* (Lugt 2200).

JEAN-BAPTISTE REGNAULT

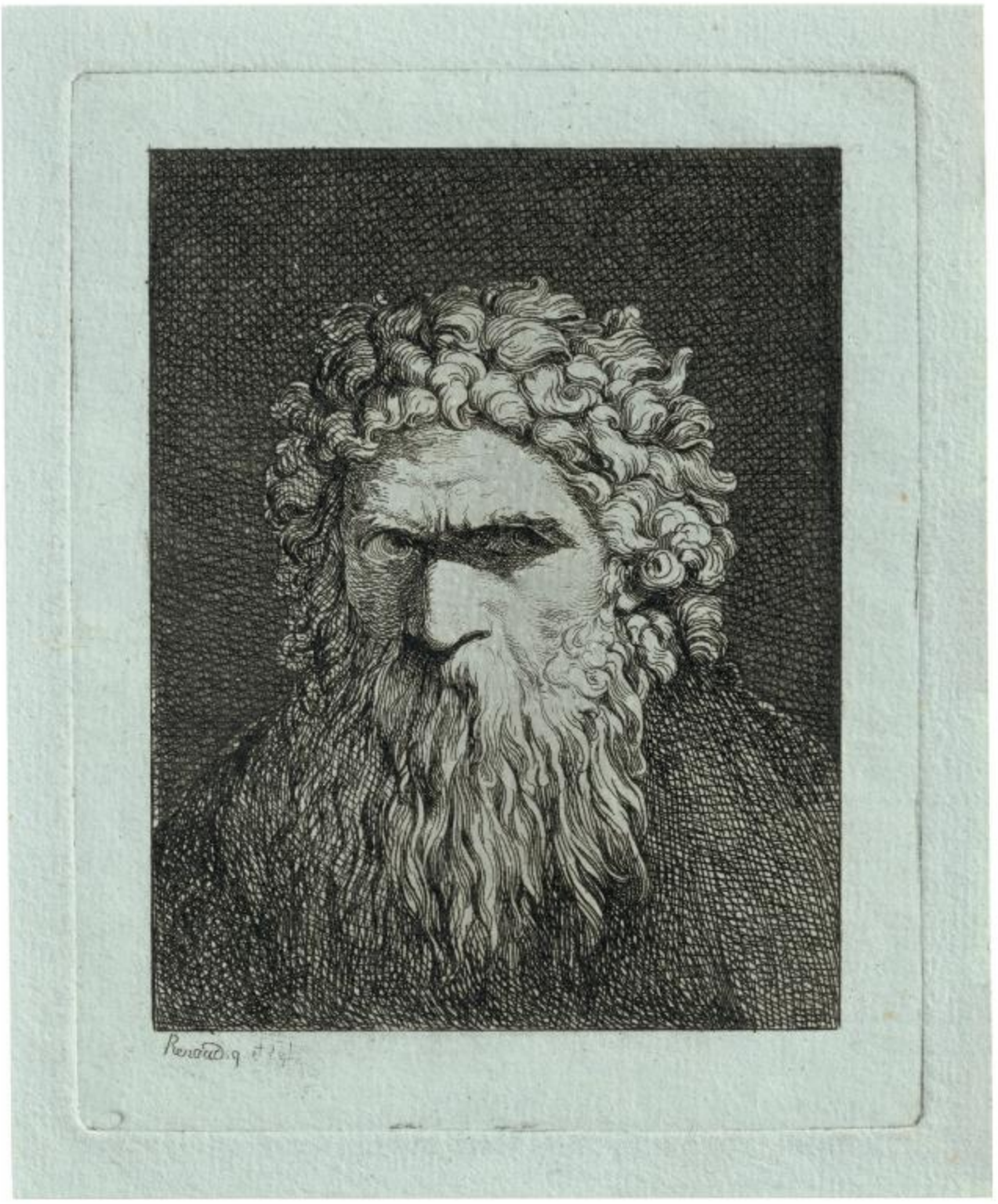
(1754–1829, Paris)

Head of a Bearded Man. Etching, on grey-green laid paper. 13.4 x 10.7 cm. Not in Baudicour, Le Blanc 2.

Before embarking on his career as a painter Jean-Baptiste Regnault travelled as a young man with his father to America and Africa and served for several years in the navy as a ship's boy. After returning home he turned his attention to painting, for which he soon demonstrated a considerable talent. In 1768 he joined his teacher Jean Bardin on a journey to Rome, where he spent several years studying the newly emergent classicist trend. In 1776, when he was just 22 years of age, Regnault was awarded the coveted *Prix de Rome* for his painting *Alexander and Diogenes.* Back in Paris he studied under Nicolas-Bernard Lépicié and Joseph-Marie Vien and was appointed a member of the Academy in 1783. Regnault regularly exhibited at the Paris Salon. His often highly commended works are mostly devoted to mythological and historical topics and on rare occasions deal with religious themes.

While he was a prolific painter, Regnault's activities as an etcher resulted in no more than a handful of works which are now hard to find. Prosper de Baudicour knew of only one etching by the artist and Le Blanc also records just three works, two of which bear the signature "Renaud". The present character head of an old man was probably conceived as a counterpart to the *Portrait of an Old Woman*, which is also recorded in Le Blanc (Le Blanc 3). The format is small but the work is highly expressive nonetheless. The head of the man with his unruly hair, flowing beard and dark, threatening look on his face stands out starkly from the shadowy, densely hatched background. Regnault's etching style is highly sophisticated and reveals the utmost technical finesse.

A very fine, contrasting impression with even margins around the distinct platemark. In pristine condition. From the collection of Alexandre-Pierre-François Robert-Dumesnil, author of the *Peintre-Graveur Français* (Lugt 2200).



19. – 20. Jahrhundert

33. ANTONI BASOLI
(1774 Casteluelfo – 1848 Bologna)

Zwei Entwürfe für eine antikisierende Idealarchitektur.
Federzeichnung in Grauschwarz über Bleistift, Pinsel in mehreren Grau- und Blautönen, weiß gehöht. 44.1 x 60.9 cm bzw. 40,8 x 60,2 cm. Um 1800–1810.

Antonio Basoli zählt zu den genialsten und produktivsten italienischen Theatermalern und Bühnenarchitekten der ersten Hälfte des *Ottocento.* Nach einer profunden Ausbildung an der *Accademia Clementina* in Bologna – zu seinen Lehrern zählten Gaetano und Mauro Gandolfi, Angelo Venturoli und Vincenzo Mazzi – erhielt Basoli 1793, noch vor Abschluss des Studiums, eine Anstellung als Szenograph am *Teatro Taruffi* in Bologna. Bereits in seinem Frühwerk vollzog sich der Bruch mit der barocken Tradition Bibienas und eine Hinwendung zum Neoklassizismus. Basolis künstlerische Tätigkeit war nahezu exzessiv auf die Theatermalerei konzentriert, dementsprechend umfangreich ist die Zahl seiner Bühnenentwürfe, die vorwiegend durch druckgraphische Nachbildungen überliefert sind. Im Laufe seiner erfolgreichen Karriere war er unter anderem in Triest, Sankt Petersburg, Rom und Mailand tätig, dennoch blieb Bologna die Hauptstätte seines Wirkens. Durch seine langjährige Lehrtätigkeit an der dortigen Akademie (1815–1848) hat er auch auf die folgende Künstlergeneration einen nachhaltigen Einfluss ausgeübt.

Die beiden prachtvollen und mit äußerster zeichnerischer Verfeinerung ausgeführten Architekturentwürfe zeigen Basoli auf der ganzen Höhe seiner Kunst. Ein majestätischer, in jäher perspektivischer Verkürzung wiedergegebener antiker Triumphbogen fungiert als Eingang zu einer palladianisch inspirierten, weitläufigen Loggienarchitektur, die an einem Hafenbecken situiert ist. Drei unbemannte römische Galeeren verleihen der Darstellung zusätzliches antikes Kolorit. Durch den bewussten Verzicht auf Staffagefiguren und anekdotische Elemente erhält die Komposition eine bemerkenswerte dramatische Intensität, während die als Pendant fungierende Darstellung einer von vier Rundtempeln bekrönten Palastarchitektur von einem Bestreben nach klassischer Harmonie und idealen Proportionen gekennzeichnet ist.

ANTONI BASOLI
(1774 Casteluelfo – 1848 Bologna)

Two Designs for a Classical-style Ideal Architecture.
Pen and greyish-black ink over pencil, grey and blue wash, white heightening. 44.1 x 60.9 cm and 40.8 x 60.2 cm respectively. Circa 1800–1810.

Antonio Basoli is considered to be one of the most ingenious and prolific of Italian theatre painters and stage architects in the first half of the *Ottocento.* Having undergone extensive training at the *Accademia Clementina* in Bologna, where he was taught amongst others by Gaetano and Mauro Gandolfi, Angelo Venturoli and Vincenzo Mazzi, Basoli was appointed a scene painter at the *Teatro Taruffi* in Bologna in 1793 even before he had completed his studies. He broke with the Baroque tradition of Bibiena at an early stage and embraced Neo-classicism. Basoli's artistic activities were concentrated to an almost excessive degree on theatre painting, which explains the very large number of stage designs he produced, most of which have survived in the form of reproductive prints. In the course of his successful career Basoli was active inter alia in Triest, St. Petersburg, Rome and Milan, although Bologna remained the centre of his activities. His lengthy period as a teacher at the city's academy (1815–1848) enabled him to exert a lasting influence on the following generation of artists.

Both these magnificent architectural designs, which have been executed with the utmost graphic sophistication, show Basoli at the height of his art. A majestic ancient triumphal arch, rendered from a very abrupt and foreshortened perspective, serves as the entrance to a spacious Palladian-inspired loggia architecture located on a harbour basin. Three unmanned Roman galleys enhance the classical atmosphere. The deliberate renunciation of any staffage figures or anecdotal elements gives the composition a remarkable dramatic intensity, while the depiction of a palatial building crowned by four round temples, which serves as a companion piece, is indicative of a striving for classical harmony and ideal proportions.

34. ALBERT BESNARD
(1849–1934, Paris)

Ein Paar Pantoffeln. Aquarell. 12,7 x 24,5 cm. Wasserzeichen: Whatman 1881.

Die reizvolle Studie eines Paares abgetragener Hausschuhe stammt aus der Frühzeit Besnards, der ab 1881 in Paris tätig war und sich mit einfühlsamen Porträts, Figurenstudien, Landschaften und Freilichtimpressionen hervortat, die gänzlich den Stilprinzipen der naturalistischen Malerei in Frankreich entsprachen. Daher stammt auch das hier gezeigte Interesse für alltägliche Sujets bescheidenster Natur. Die alten Pantoffeln sind mit wenigen Pinselstrichen treffsicher charakterisiert, das subtil abgestufte, auf wenige Braun, Grau- und Grüntöne reduzierte Kolorit hebt sich wirksam von dem grauweiß melierten Fond ab. Die kleine Studie entstand wohl in Zusammenhang mit der 1884 vollendeten Dekorationsmalerei *La Maladie* in der Pariser *École nationale supérieure de Pharmacie,* wo die Mutter des Künstlers ähnliches Schuhwerk trägt.

Das Aquarell wird in das sich in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis Besnards aufgenommen, das von Chantal Beauvarlot erstellt wird. Ein Gutachten vom 10. Februar 2018 liegt bei.

ALBERT BESNARD
(1849–1934, Paris)

Pair of Slippers. Watercolour. 12.7 x 24.5 cm. Watermark: Whatman 1881.

This delightful study of a pair of worn slippers dates to Besnard's early period. Active in Paris after 1881, he made a name for himself with his sensitively observed portraits, character studies, landscapes and open-air impressions, which fully complied with the stylistic principles of naturalist painting in France. This explains the interest demonstrated here in very modest everyday subjects. The old slippers have been accurately rendered with a few strokes of the brush. The subtly graded colouration, which is reduced to a few brown, grey and green tones, contrasts starkly with the mottled greyish-white background. The little study probably arose in connection with the scenery painting *La Maladie* completed in 1884 in the *École nationale supérieure de Pharmacie* in Paris, in which the artist's mother has similar footwear.

The watercolour will be incorporated in the catalogue of works by Besnard which is currently being compiled by Chantal Beauvarlot. An expertise dated 10 February 2018 is included.

35. JEAN-PIERRE-XAVIER BIDAULD

(1745 Carpentras – 1813 Lyon)

Ier Vue de Lyon – Château de Pierre-Scise. Radierung, auf Velin. 40,3 x 53,7 cm. 1812. Le Blanc 2, Inventaire du Fonds Français 7, Baudicour 7 I (von II).

Jean-Pierre-Xavier Bidaulds eindrucksvolle Ansicht eines heute weniger bekannten Winkels der Stadt Lyon gibt in panoramischer Breite den Blick frei auf den Fluss Saône und auf das geschäftige Treiben, das sich auf Kähnen und an seinen Ufern abspielt. Das malerische Felsenmassiv im Hintergrund wird dominiert vom imposant aufragenden *Château de Pierre-Scise*, einer mittelalterlichen Festungsanlage, deren Name sich von dem massiven, scheinbar gespaltenen Felsen ableitet, auf dem sie erbaut wurde. Ab dem 15. Jahrhundert diente das Château als Gefängnis. Zu seinen bekanntesten Insassen gehörten unter anderem Ludovico Sforza, Jacques d'Armagnac sowie der Marquis de Sade. Nach der französischen Revolution wurde die Festung 1791 von der Lyoneser Bürgerschaft eingenommen und war bereits zwei Jahre später fast vollständig abgerissen. Die massiven Festungsmauern und auch der markante Felsen, auf dem das Château thronte, dienten in der Folgezeit als Steinbruch für die Konstruktion neuer Bauwerke Lyons.

Bidaulds Radierung geht auf eine eigenhändige Zeichnung des Künstlers zurück, die er im Jahre 1789, also nur vier Jahre vor Abriss des historischen Monuments, anfertigte. Damit hat die Radierung, die Bidauld erst nachträglich im Jahre 1812 schuf, den Rang eines bedeutenden zeitgeschichtlichen Dokuments. Jean-Pierre-Xavier Bidauld lebte seit etwa 1764 in Lyon und schuf dort als Maler vor allem Stillleben, Landschaften und Miniaturen sowie Tusche- und Sepiazeichnungen. Die Kunst des Radierens erlernte er bei keinem Geringeren als Jean Jacques Boissieu. Offenbar bildete Bidaulds Beschäftigung mit dem Medium Druckgraphik nur eine Nebentätigkeit, denn der Künstler schuf nur wenige Radierungen. Unter seinen naturgetreu und präzise ausgeführten Kupferstichen und Radierungen ist das vorliegende, sehr seltene Blatt zweifellos eine seiner ambitioniertesten Arbeiten.

Ganz ausgezeichneter, gegensatzreicher Abzug des ersten Druckzustandes, vor der Hinzufügung des Titels, mit schmalem Rand. Nur minimale Gebrauchsspuren, sonst vorzüglich erhalten. Aus einer unbekannten Sammlung „AS im Kreis" (nicht bei Lugt).

JEAN-PIERRE-XAVIER BIDAULD

(1745 Carpentras – 1813 Lyon)

Ier Vue de Lyon – Château de Pierre-Scise. Etching on wove paper. 40.3 x 53.7 cm. 1812. Le Blanc 2, Inventaire du Fonds Français 7, Baudicour 7 I (of II).

Jean-Pierre-Xavier Bidauld's impressive prospect of a now little-known part of the city of Lyon affords a panoramic view over the River Saône und the bustling activities on the boats and the shore. The picturesque rock massif in the background is dominated by the mighty *Château de Pierre-Scise,* a mediaeval fortress whose name derives from the massive, apparently split rock on which it was built. The château served as a prison from the 15th century onwards. Among its most prominent inmates were Ludovico Sforza, Jacques d'Armagnac and the Marquis de Sade. After the French Revolution the fortress was seized by the citizens of Lyon in 1791 and two years later it had been almost entirely demolished. The massive fortress walls as well as the striking rock on which the château stood were used as a quarry for the construction of new buildings in Lyon.

Bidauld's etching has its origins in a drawing he made in 1789 just four years before the dismantling of the historical monument. The etching, which did not arise until 1812, thus serves as a important contemporary historical document. Jean-Pierre-Xavier Bidauld lived in Lyon from about 1764 and worked predominantly as a painter of still lifes, landscapes and miniatures, although he also made ink and sepia drawings. He learned the art of etching from none other than Jean Jacques Boissieu. Bidauld's involvement in printmaking was evidently only a sideline, since he produced no more than a handful of etchings. The present very rare work is undoubtedly the most ambitious of his precise and very lifelike etchings and engravings.

A very fine, contrasting impression of the first state, before the addition of the title, with narrow margins. Only minimal traces of handling, otherwise in immaculate condition. From an unknown collection "AS in circle" (not in Lugt).

36. RICHARD CORBOULD
(1757–1831, London)

Ein alter Mann mit einem Mädchen und einem Hund unter alten Bäumen. Federlithographie, aus *Specimens of Polyautography*. 23,6 x 33 cm. 1802. Felix H. Man „Lithography in England (1801–1810)“ in *Prints: Thirteen Illustrated Essays on the Art of the Print*, Carl Zigrosser, New York 1962, Nr. 45.

Der Londoner Richard Corbould war ein äußerst vielseitiger und produktiver Künstler, der sich nach seinem Studium beim Landschaftszeichner Robert Marris zunächst als Maler englischer und walisischer Landschaften in Öl und Aquarell spezialisierte. Bald widmete er sich jedoch auch Porträts und Historien und versuchte sich als Porzellan- und Miniaturmaler. Seine Werke stellte er erstmals 1776 in der *Free Society* aus, in den darauffolgenden Jahren präsentierte er seine Arbeiten regelmäßig an der *Royal Academy of Arts* (1777–1811). Ab den frühen 1780er Jahren war Corbould hauptsächlich als Buchillustrator tätig und wirkte an zahlreichen Zeitschriften mit, darunter *The Spectator* und der *Guardian*.

Ein weiteres, höchst aktuelles Betätigungsfeld fand Corbould um die Jahrhundertwende zudem in der noch blutjungen Drucktechnik der Lithographie, deren Verfahren erst wenige Jahre zuvor von Alois Senefelder introduziert wurde. Die vorliegende Federlithographie mit der idyllischen Darstellung eines alten Mannes und eines Mädchens unter zwei großen Bäumen gehört zu den frühesten Ergebnissen dieser Drucktechnik in England. Sie war Bestandteil der 1803 veröffentlichten ersten Ausgabe der berühmten *Specimens of Polyauthography*. Diese früheste in Großbritannien publizierte Folge von Lithographien enthielt unter anderem Arbeiten von Heinrich Füssli, James Barry, Conrad Gessner und Benjamin West und wurde von Philipp André (1800–1805) und James Heath (1757–1834) herausgegeben. Bei vorliegendem Blatt handelt es sich wohl um ein äußerst seltenes, separat gedrucktes Exemplar, das ohne den Aquatintarahmen außerhalb der Folge publiziert wurde. Ausgezeichneter Druck mit Rand. Minimale Altersspuren, sonst sehr schönes Exemplar.

RICHARD CORBOULD
(1757–1831, London)

An Old Man with a Girl and a Dog under Old Trees. Pen lithograph, from *Specimens of Polyautography*. 23.6 x 33 cm. 1802. Felix H. Man “Lithography in England (1801–1810)” in *Prints: Thirteen Illustrated Essays on the Art of the Print*, Carl Zigrosser, New York 1962, no. 45.

Richard Corbould from London was an extremely versatile and productive artist who, having studied under the landscape draughtsman Robert Marris, initially specialised in the painting of English and Welsh landscapes in oils and watercolours. However, he soon turned his attention to portraits and history scenes and also tried his hand as a miniaturist and porcelain painter. He first displayed his works in 1776 at the *Free Society* and from 1777 onwards regularly exhibited at the *Royal Academy of Arts* (1777–1811). From the early 1780s Corbould was mainly active as a book illustrator and contributed to many journals and newspapers, including *The Spectator* and the *Guardian*.

Around the turn of the century Corbould discovered another highly topical field of activity in the still very new printing technique of lithography, which had been introduced by Alois Senefelder just a few years earlier. The present pen lithograph with the idyllic depiction of an old man and a girl beneath two tall trees is one of the earliest examples of the use of this printing technique in England. It was included in the first issue of the famous *Specimens of Polyauthography* published in 1803. This earliest series of lithographs to be published in England incorporated works by Heinrich Füssli, James Barry, Conrad Gessner and Benjamin West and was issued by Philipp André (1800–1805) and James Heath (1757–1834). The present sheet is probably an extremely rare, individually printed impression which was published without the aquatint frame separately from the series itself. A fine impression with margins. Minor ageing, otherwise in excellent condition.

37. ACHILLE DEVÉRIA
(1800–1857, Paris)

Selbstbildnis in Dreiviertelfigur. Lithographie auf Chine appliqué. 48,6 x 32,2 cm. Um 1828. Béraldi 1.

Dieses erstaunliche Selbstbildnis zeigt den Künstler Achille Devéria mit etwa dreißig Jahren. Devéria hat sich selbst in lässiger Arbeitskluft dargestellt, in der Rechten hält er einen Zeichenstift. Der stechende Blick wirkt fast hypnotisierend und verleiht dem Bildnis eine ungeheure, beinahe beängstigende Präsenz. Es scheint, als hätte man den sinnenden Künstler grob bei der Arbeit gestört.

Devéria war vor allem als Graphiker tätig und schuf ab 1822 ein umfangreiches lithographisches Œuvre. Er verpflichtete sich mit seinen gefälligen, genrehaften Sujets ganz dem Zeitgeschmack der Restauration. Frauendarstellungen spielte eine wesentliche Rolle in seiner Produktion. Devéria hat „mit Vorliebe und äußerlichem Geschick das Weib... in allen möglichen lockenden Wendungen von frivoler Grazie und mit dem Ausdruck koketter Liebenswürdigkeit unermüdlich dargestellt" (Meyer). Zu seinen besten künstlerischen Leistungen zählen allerdings seine Porträtlithographien aus der Schaffenszeit um 1825 bis 1835, darunter dieses markante Selbstbildnis sowie Porträts von berühmten Zeitgenossen, wie Victor Hugo, Alexandre Dumas und Franz Liszt.

Prachtvoller, markanter und gegensatzreicher Druck mit Rand.
Leichte Gebrauchsspuren, sonst sehr gut erhalten.

ACHILLE DEVÉRIA
(1800–1857, Paris)

Self-portrait in Three-quarter Figure. Lithograph on chine appliqué. 48.6 x 32.2 cm. Circa 1828. Béraldi 1.

This astonishing self-portrait shows the artist, Achille Déveria, at around the age of thirty. Deveria is dressed in casual working attire and holds a drawing pencil in his right hand. His piercing gaze has something hypnotic about it and gives the portrait a powerful, almost frightening presence. It seems almost as if the beholder has rudely interrupted the artist's work.

Déveria worked primarily as a printmaker, compiling an extensive corpus of lithographs after 1822. His agreeable, genre-like subjects were fully in keeping with Restoration tastes. The fashionable subject of 'women' played a key role in his creative activities. Déveria "was fond of portraying women ... in all manner of attractive poses that radiated frivolous grace and coquettish charm – a pursuit he engaged in with great skill and unflagging vitality" (Meyer). Among his foremost artistic achievements, on the other hand, are the portrait lithographs he produced between 1825 and 1835, including this striking self-portrait and portraits of famous contemporaries, such as Victor Hugo, Alexandre Dumas and Franz Liszt.

A superb, distinctive and contrasting impression with margins.
Slight traces of handling, otherwise in very good condition.

38. THOMAS ENDER
(1793–1875, Wien)

Blick auf eine Partie im Wiener Prater. Pinsel in Braun über Bleistift. 36 x 44,8 cm.

Der Landschaftsmaler und Radierer Thomas Ender wurde an der Wiener Akademie ausgebildet. 1810 prämiert, orientierte er sich in seiner Landschaftsauffassung an den großen Vorgängern Claude Lorrain und Jacob van Ruisdael, betrieb jedoch gleichzeitig ein intensives Naturstudium, das er auf Wanderungen durch die österreichischen Alpen zielstrebig pflegte. Als Künstler war Ender eine umtriebige Persönlichkeit. Durch Erzherzog Johann und den Fürsten Metternich protegiert, beteiligte er sich im Frühjahr 1817 an einer österreichischen Expedition nach Brasilien. 1819 ging er mit Metternich nach Rom und verweilte vier Jahre in Italien. In der Folgezeit führten ihn weitere Reisen nach Frankreich, Südrussland und in den Orient. Enders Landschaftskunst ist von schlichter Wirklichkeitstreue, technischer Virtuosität und einer sensiblen Erfassung von Lichtwirkungen gekennzeichnet.

Die vorliegende bildmäßig komponierte Landschaft zeigt eine malerische Ansicht aus dem Wiener Prater. Das mit souveränen, lockeren Pinselstrichen ausgeführte Blatt ist rückseitig mit der Sammlerparaphe „J. M. Frederic Geissler graveur a Nuremberg 1832“ bezeichnet, die somit einen „terminus ante quem“ liefert. Damit ist die Arbeit der frühen Schaffenszeit des Künstlers zuzurechnen, die vor allem durch fein abgestufte Tonwerte und eine subtile Landschaftsauffassung gekennzeichnet ist. Auch diese Momentaufnahme aus dem weitläufigen Wiener Park lebt von Enders lebendiger Erfassung von Licht und Atmosphäre: Am Rande einer vom Sonnenlicht durchfluteten Wiesenfläche werden im Schatten unter hohen, dichten Laubbäumen einige kleine Holzhütten sichtbar. Das Blattwerk der Baumriesen scheint durch das gekonnte Wechselspiel zwischen hellen und dunklen Farbpartien beinahe unter der gleißenden Sonne zu schimmern. Im Vordergrund der Szene sind zwei Staffagefiguren effektvoll platziert, die sich im sommerlichen Gras zu einem Schwätzchen niedergelassen haben.

Aus den Sammlungen von Johann Martin Friedrich Geissler, Nürnberg und Paris (Lugt 1072) und Benjamin Wolff (1790 Kopenhagen – 1866 Engelholm, Lugt 420).

THOMAS ENDER
(1793–1875, Vienna)

View of a Part of the Prater in Vienna. Brush drawing in brown over pencil. 36 x 44.8 cm.

Thomas Ender, an etcher and landscape painter, was trained at the Vienna Academy, where he received an award for his landscape drawings in 1810. His approach to landscape was modelled on that of such illustrious predecessors as Claude Lorrain and Jacob van Ruisdael, but he also engaged in extensive studies of nature, which he doggedly pursued during his walking tours through the Austrian Alps. An enterprising and industrious artist, Ender enjoyed the protection of Archduke Johann and Prince Metternich. Having taken part in an Austrian expedition to Brazil in the spring of 1817, he travelled with Metternich to Rome in 1819 and spent four years in Italy. Other journeys later took him to France, Southern Russia and the Orient. Ender's landscapes are distinguished by their faithfulness to reality, technical prowess and sensitivity in capturing light effects.

The present highly finished landscape composition shows a picturesque scene from the Prater in Vienna. Executed with masterful, casual strokes of the brush, it is inscribed verso with the collector's initials "J. M. Frederic Geissler graveur a Nuremberg 1832", which provides us with a "terminus ante quem". The work can thus be assigned to the artist's early period, which is characterised, above all, by finely gradated tonal values and a subtle approach to landscape. This snapshot from the extensive park in Vienna is typical in that it reflects Ender's lively grasp of light and atmosphere. On the fringes of a meadow flooded with sunlight a number of little wooden huts can be seen in the shade beneath tall, dense deciduous trees. The foliage of these trees seems to shimmer in the glaring sunlight thanks to the skilful interplay between the light and dark areas of colour. Two staffage figures reposing on the summer grass engrossed in conversation have been effectively placed in the foreground.

From the collections of Johann Martin Friedrich Geissler, Nuremberg and Paris (Lugt 1072) and Benjamin Wolff (1790 Copenhagen – 1866 Engelholm, Lugt 420).

39. EMANUEL LARSEN
(1823–1859, Kopenhagen)

Schiffe in einer Bucht in Katalonien. Öl auf Papier, auf eine Holzplatte aufgezogen. 28,5 x 35,5 cm. Unten rechts signiert, bezeichnet und datiert „Emanuel Larsen Catalan. 1853.“.

Der talentierte, jung verstorbene Marine- und Landschaftsmaler Emanuel Larsen studierte an der Kopenhagener Akademie bei Christoffer Wilhelm Eckersberg. Er besuchte 1845 Island und die Faröer Inseln und bereiste zwischen 1852 und 1854 Holland, England und Frankreich. Larsen gehört trotz seines frühzeitigen Todes zu den herausragenden Vertretern der dänischen Malerei des Goldenen Zeitalters. Seine Ölstudien bezaubern durch ihre subtile Wiedergabe von Licht und Atmosphäre und ihre tiefe Naturverbundenheit. Obwohl zu seinen Lebzeiten mehrere seiner Marinen von öffentlichen Sammlungen angekauft wurden, blieb Larsen die Zulassung zur Akademie verweigert, was angesichts seiner unbestrittenen Begabung aus heutiger Sicht befremdlich ist.

Die direkt nach der Natur gemalte und im Jahre 1853 entstandene Studie zeigt eine stille Bucht an der Küste Kataloniens. Höchstwahrscheinlich machte der Künstler im Zuge seines Aufenthalts an der französischen Mittelmeerküste einen Abstecher in die spanische Provinz. Am menschenverlassenen Kiesstrand liegen drei kleine Fischerboote auf dem Trockenen und harren geduldig ihres nächsten Einsatzes. Die Studie besticht durch die Schlichtheit des Sujets und durch die Ökonomie der künstlerischen Ausdrucksmittel. Das intensive Licht der im Zenit stehenden Mittagssonne lässt die satten Blau- und Brauntöne des Himmels und der kargen Felsen erstrahlen. In einem beschwingten Pinselduktus hat Larsen die karge, rudimentäre Architektur und die kleinen farbigen Details an den Booten sowie die bunten Strandkiesel eingefangen. Fast meint man, die drückende Hitze des Moments zu spüren und die salzige Meeresluft riechen zu können.

EMANUEL LARSEN
(1823–1859, Copenhagen)

Boats in a Bay in Catalonia. Oil on paper, mounted on a wood panel. 28.5 x 35.5 cm. Signed, inscribed and dated “Emanuel Larsen Catalan. 1853.” at the bottom right.

Emanuel Larsen, a talented seascape and landscape painter who died young, studied at the Copenhagen Academy under Christoffer Wilhelm Eckersberg. He went to Iceland and the Faroes in 1845 and travelled through Holland, England and France between 1852 and 1854. Despite his premature death Larsen ranks among the outstanding representatives of the Golden Age of Danish painting. His oil studies draw their appeal from the subtle rendering of light and atmosphere and strong affinity with nature. Although several of his seascapes were bought by public collections during his lifetime, Larsen was never admitted to the Academy. Given his unquestionable talent, that seems hard to understand today.

The study, painted after nature in 1853, shows a quiet bay on the coast of Catalonia. The artist very likely went on a trip to the Spanish province during his stay on the French Mediterranean coast. Three little fishing boats rest on a deserted pebble beach patiently awaiting the next day’s fishing. The study is remarkable for the simplicity of the subject matter and the economy of artistic means. The intensive light of the midday sun, which is at its zenith, brings out the rich blue and brown hues of the sky and the naked rocks. Larsen has captured the bare, rudimentary architecture and the colourful little details on the boats and the bright beach pebbles with vigorous brushwork. It is almost as if one could feel the oppressive heat and smell the salty sea air.

Cartagena 1853.

40. FREDERIK CHRISTIAN LUND

(1826–1901, Kopenhagen)

Blick in eine venezianische Calle. Öl auf Leinwand, auf eine weitere Leinwand kaschiert. 30,5 x 38,5 cm. Am rechten Rand signiert, bezeichnet und datiert „FCLund Venezia 1870".

Der Maler Christian Frederik Lund studierte ab 1845 an der Kopenhagener Akademie und arbeitete nebenbei schon als Dekorationsmaler am Thorvaldsen Museum, wo er vor allem an der Fertigstellung der Friese von Jørgen Sonne beteiligt war. Er war seiner Heimat sehr verbunden und feierte vor allem mit seinen dänischen Landschaftsbildern große Erfolge. Später wandte er sich auch der Malerei von Porträts und Genreszenen zu. Im Laufe seiner Karriere reiste Lund verschiedene Male auch nach Italien. Ein Reisestipendium der Akademie ermöglichte ihm zwischen 1862 und 1864 einen ersten Aufenthalt, während dem er unter anderem mit Carl Bloch in Rom zusammenarbeitete und sich als Historienmaler etablierte. Eine zweite Italienreise fand im Winter 1874/75 statt.

Die vorliegende Studie eines überdachten Durchgangs im venezianischen Bezirk Cannaregio entstand im Jahr 1870 wohl noch unter dem Eindruck des ersten Aufenthalts. Kaum etwas erinnert an das ansonsten so geschäftige Treiben in der Lagunenstadt, lediglich eine halb geöffnete Haustür zeugt von menschlicher Präsenz. Lund malte seine Impression wohl zum Zeitpunkt der größten Mittagshitze, als die Einwohner der Stadt in ihren Häusern Schutz vor der brennenden Sonne suchten. Die reizvolle Perspektive lenkt den Blick des Betrachters entlang der nur teilweise verputzten Gemäuer durch den verschatteten Durchgang hindurch bis zu dessen lichtdurchfluteter Öffnung auf der anderen Seite. Lunds Studie besticht durch ihren koloristischen Feinsinn. Die Palette ist auf wenige graue, braune und rotbraune Valeurs beschränkt; einzelne gelbliche Ziegelsteine setzen raffinierte koloristische Akzente. Die Szenerie verströmt eine Intimität, die an die niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts erinnert.

Ausstellung: *Le siècle d'or de la peinture danoise. Une collection française*, Roubaix, La Piscine, 12. Oktober 2013 – 12. Januar 2014, Le Havre, MuMa, 8. Februar – 12. Mai 2014, Paris, 2013, S. 168, Nr. 148, Abb. S. 212.

FREDERIK CHRISTIAN LUND

(1826–1901, Copenhagen)

View of a Venetian Calle. Oil on canvas, pasted on an additional canvas. 30.5 x 38.5 cm. Signed, inscribed and dated "FCLund Venezia 1870" in the right-hand margin.

The painter, Christian Frederik Lund, began his studies at the Academy in Copenhagen in 1845, working at the same time as a scene painter at the Thorvaldsen Museum, where he was involved primarily in completing the frieze designed by Jørgen Sonne. He felt a close bond with his native country and was extremely successful, in particular, with his paintings of Danish landscapes. Later on he also painted portraits and genre scenes. In the course of his career Lund travelled several times to Italy. A travel stipend from the Academy enabled him to undertake his first trip between 1862 and 1864, during which he collaborated with Carl Bloch in Rome and established himself as a history painter. His second journey to Rome took place in the winter of 1874/75.

The present study of a covered passageway in the Venetian district of Cannaregio dates to 1870 and was probably inspired by his first stay. There is very little to remind the viewer of the customary hustle and bustle in Venice; only a half-open front door indicates that people live here. Lund probably painted his impression during the intense midday heat when the inhabitants of the city have sought relief from the burning sun in their houses. The charming perspective guides the viewer's gaze along the partly plastered walls through the shady passageway out into the light-drenched opening on the other side. Lund's study is distinguished by its delicate colouring. The palette is limited to just a few grey, brown and reddish-brown hues; occasional yellowish bricks provide a subtle colour contrast. The entire scene radiates an intimacy reminiscent of the 17th century Dutch masters.

Exhibition: *Le siècle d'or de la peinture danoise. Une collection française*, Roubaix, La Piscine, 12 October 2013 – 12 January 2014, Le Havre, MuMa, 8 February – 12 May 2014, Paris, 2013, p. 168, no. 148, fig. p. 212.

STATUAIRE.
PAJOU
A. D.
Pajou
1822

41. AUGUSTIN-DÉSIRÉ PAJOU
(1800 Paris – 1878 Elbeuf)

La famille du Statuaire Pajou. Lithographie. 35,7 x 28,6 cm. 1822. Beraldi 1.

Der Maler und Lithograph Augustin-Désiré Pajou war Sohn des Malers Jacques Pajou (1766–1828) und Enkel des bekannten Augustin Pajou (1730–1809), einem der bedeutendsten französischen Bildhauer des 18. Jahrhunderts. In Paris im Jahr 1800 geboren, lernte Augustin-Désiré zunächst bei seinem Vater und später bei Baron Antoine-Jean Gros sowie bei Louis Hersent. Seine Porträts, Historien- und Genredarstellungen stellte er wiederholt auf den Pariser Salons aus.

Der enge familiäre Bezug Pajous zu seinem Vater und zu seinem berühmten Großvater spiegelt sich auch in der vorliegenden, 1822 geschaffenen Lithographie des jungen Künstlers wieder, die im Zentrum eine Medaille mit dem Profilbildnis des *Statuaire Pajou* zeigt, welche von den Porträts der weiteren, noch lebenden Familienmitglieder umringt ist. Bei dem Porträt des jungen Mannes im rechten Vordergrund dürfte es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um ein Selbstbildnis des jungen Pajou handeln, der zur Entstehungszeit der Darstellung gerade 22 Jahre alt war. Die anmutig lächelnde junge Frau neben ihm ist vermutlich seine frisch angetraute Ehefrau Angélique-Félicité Ansiaux, Tochter des neoklassizistischen belgischen Malers Jean-Joseph Éléonore Antoine Ansiaux. Die ansprechende Komposition der Lithographie geht wohl zurück auf eine Pastellzeichnung des Vaters Jacques (Paris, Privatsammlung, siehe Draper Abb. 232). Das Motiv des Familienporträts findet sich in der Künstlerdynastie Pajou bereits früher – auf einem 1802 geschaffenen Gemälde Jacques Pajous sind neben dem Künstler und seiner Ehefrau Marie-Marguerite auch Großvater Augustin, sowie eine Tante, ein Patenkind und der erst zweijährige Augustin-Désiré dargestellt (*La famille de l'artiste Jacques-Augustin-Catherine Pajou*, Öl auf Holz, 79 x 68,5 cm, Département des Peintures, Musée du Louvre, Paris, Inv-Nr. RF2014–1). Die Lithographie ist von großer Seltenheit. Draper berichtet von lediglich zwei bekannten Exemplaren, eine davon in der Bibliothèque Nationale, Paris. Ausgezeichneter Druck mit Rand. Minimale Alters- und Gebrauchsspuren, sonst sehr schön.

Literatur: James David Draper, „Pajou and his family", in: *Augustin Pajou: Royal sculptor 1730–1809*, Ausst. Kat. New York, Metropolitan Museum of Art/ Paris, Musée du Louvre, New York 1997, S. 367–376.

AUGUSTIN-DÉSIRÉ PAJOU
(1800 Paris – 1878 Elbeuf)

La famille du Statuaire Pajou. Lithograph. 35.7 x 28.6 cm. 1822. Beraldi 1.

The painter and lithographer, Augustin-Désiré Pajou, was the son of the painter, Jacques Pajou (1766–1828), and the grandson of the famous Augustin Pajou (1730–1809), one of the foremost 18th century French sculptors. Born in Paris in 1800, Augustin-Désiré was first taught by his father and later by Baron Antoine-Jean Gros and Louis Hersent. He regularly exhibited his portraits, history and genre scenes at the Paris Salon.

The close relationship Pajou enjoyed with his father and famous grandfather is reflected in the present lithograph the young artist made in 1822, at the centre of which is a medal with the profile portrait of the *Statuaire Pajou* surrounded by portraits of the other members of the family who were still alive at the time. The young man in the right foreground is in all probability the young Pajou himself, who was just 22 years of age at the time the lithograph was made. The young woman next to him with a delightful smile on her face is probably his newly-wed wife Angélique-Félicité Ansiaux, the daughter of the Belgian neoclassical painter, Jean-Joseph Éléonore Antoine Ansiaux. The charming composition of the lithograph is in all likelihood based on a pastel drawing by Auguste-Désiré's father Jacques (Paris, private collection, see Draper fig. 232). The family portrait motif dates from the Pajou dynasty's past – a painting made by Jacques Pajou in 1802 shows not only the artist himself and his wife Marie-Marguerite, but also his grandfather Augustin as well as an aunt, a godchild and the two-year-old Augustin-Désiré (*La famille de l'artiste Jacques-Augustin-Catherine Pajou*, oil on wood, 79 x 68.5 cm, Département des Peintures, Musée du Louvre, Paris, inv. no. RF2014–1). The lithograph is extremely rare. Draper records just two known impressions, one of which is in the Bibliothèque Nationale in Paris. A fine impression with margins. Minor staining and creasing, other minor ageing and traces of handling, otherwise in excellent condition.

Literature: James David Draper, "Pajou and His Family", in: *Augustin Pajou: Royal sculptor 1730–1809*, exh. cat. New York, Metropolitan Museum of Art / Paris, Musée du Louvre, New York 1997, pp. 367–376.

42. FRANÇOIS AUGUSTE RAVIER

(1814 Lyon – 1895 Morestel)

Eine winterliche Landschaft bei Sonnenuntergang. Öl auf Leinwand. 18,5 x 24 cm. Signiert: „ AugusteR“.

Diese intime, ungemein stimmungsvolle und atmosphärische Landschaftsstudie besticht durch ihre unorthodoxe, spontane Ausführung und durch ihren koloristischen Feinsinn. Mit breiten, schwungvollen Pinselstrichen hat der Künstler die Farben appliziert, die teilweise reliefartig auf der Leinwand aufliegen. Im Vordergrund hat Ravier die Farboberfläche mit wuchtigen Strichen des Pinselstiels inzisiert, wodurch reizvolle Oberflächenstrukturen entstehen. Alles atmet die Atmosphäre eines menschenleeren, düsteren Winternachmittags auf dem Lande. Die Sonne versinkt in einer orange-gelben Glut, eine kahle Weide mit ihren weit ausragenden Ästen verleiht der Szene eine fast gespenstische Note.

Der Landschafsmaler François Auguste Ravier war als Künstler Autodidakt. Er wurde in seinem Schaffen von Turner und Corot beeinflusst und bildete sich 1844–1848 in Rom künstlerisch weiter. Seit 1867 lebte und arbeitete er in der kleinen Stadt Morestel in der Region Auvergne-Rhône-Alpes, wo diese unkonventionelle Landschaftsstudie entstanden sein könnte. Zwei stilistisch sehr vergleichbare Arbeiten sind abgebildet im Ausstellungskatalog *Color, Line, Light*, *French Drawings, Watercolours and Pastels from Delacroix to Signac*, herausg. von M. Morgan Grasselli, Andrew Robinson, National Gallery, Washington 2012, Nrn. 9 und 10.

FRANÇOIS AUGUSTE RAVIER

(1814 Lyon – 1895 Morestel)

Winter Landscape at Sunset. Oil on canvas. 18.5 x 24 cm. Signed: “AugusteR”.

The outstanding features of this intimate, intensely atmospheric landscape study are its unorthodox, spontaneous execution and the delicacy of the colouration. The artist has used broad, sweeping strokes of the brush to apply the colours, which have an almost relief-like quality here and there. Ravier has used the handle of his brush to insert deep lines into the paint in the foreground, thereby producing an intriguing surface texture. Everything radiates the atmosphere of a deserted, gloomy winter afternoon in the countryside. The sun is sinking in a yellowish-orange glow and a bare willow tree with its rigid projecting branches injects an element of eeriness into the scene.

The landscape painter, François Auguste Ravier, was a self-taught artist. Influenced in his work by Turner and Corot, he honed his artistic skills in Rome from 1844 to 1848. After 1867 he lived and worked in the little town of Morestel in the region of Auvergne-Rhône-Alpes, where he might have made this unconventional landscape study. Two stylistically very comparable works are to be found in the exhibition catalogue *Color, Line, Light*: *French Drawings, Watercolours and Pastels from Delacroix to Signac*, edited by M. Morgan Grasselli, Andrew Robinson, National Gallery, Washington 2012, nos. 9 and 10.

43. GEORGES-ANTOINE ROCHEGROSSE

(1859 Versailles – 1938 El Biar, Algerien)

Frontispiz zu Théodore de Banvilles ‚Poésies Nouvelles'.
Feder und Pinsel in Schwarz, auf festem Karton.
29,7 x 22,4 cm. (1884). Signiert „G. Rochegrosse".

Georges-Antoine Rochegrosse wuchs bei seiner Mutter und seinem Stiefvater, dem Dichter Théodore de Banville, auf, der ihn schon früh in Kontakt mit literarischen Größen wie Victor Hugo, Gustave Flaubert und Arthur Rimbaud brachte. Rochegrosses Interesse galt jedoch nicht der Dichtung, sondern der bildenden Kunst und so erhielt er ersten Unterricht in der Malerei bei Alfred Dehodencq, bevor er sein Studium an der *Académie Julian* und der *École des Beaux-Arts* fortsetzte. Zunächst widmete sich der Künstler vor allem großen Historiengemälden, die er wiederholt auf den Pariser Salons ausstellte und die ihm mehrere Preise einbrachten. Die enge Beziehung zu seinem bekannten Stiefvater und dessen Literatenfreunden führte zudem bald zu einer intensiven Beschäftigung des jungen Künstlers mit der Buchillustration. So lieferte Rochegrosse in den 1880er Jahren zahlreiche Illustrationen zu den Werken Victor Hugos, weiterhin illustrierte er auch mehrere Veröffentlichungen Flauberts, darunter *Hérodias* und *Salammbô* und schuf auch Plakate, beispielsweise zu Richard Wagners *Lohengrin* und *Tannhäuser*. Am engsten jedoch blieb stets die Zusammenarbeit zwischen Rochegrosse und seinem Ziehvater Théodore de Banville (1823–1891).

Banville, ein Vertreter der Dichtergruppe der *Parnassiens* und Theaterkritiker, beauftragte den Künstler mit einer Vielzahl an Illustrationen zu seiner Lyrik. So entstand 1884 auch die vorliegende Zeichnung, die als Frontispiz zu Banvilles 1884 erschienenen Anthologie *Nous Tous* diente und eine überdimensionale Lyra, das antike Symbol der Dichter und Denker, zeigt, auf deren Korpus zwei galante Herren um die Aufmerksamkeit einer jungen Dame buhlen. Im Hintergrund versetzt eine umrisshaft angedeutete Stadtlandschaft den Betrachter in das Paris der *Belle-Époque*. Ein humoristischer Einfall ist der kleine, schwarze Hund ganz vorne, der reglos dasitzt und zum Betrachter schaut. Die Zeichnung ist in einer konzentrierten, subtilen Federtechnik ausgeführt und besticht durch ihre Leichtigkeit und Eleganz.

GEORGES-ANTOINE ROCHEGROSSE

(1859 Versailles – 1938 El Biar, Algeria)

Frontispiece to Théodore de Banville's 'Poésies Nouvelles'.
Pen and point of brush and black ink, on thick cardboard. 29.7 x 22.4 cm. (1884). Signed "G. Rochegrosse".

Georges-Antoine Rochegrosse was brought up by his mother and stepfather, the poet Théodore de Banville, who brought him into contact at an early age with such literary giants as Victor Hugo, Gustave Flaubert and Arthur Rimbaud. Rochegrosse was more interested in the fine arts than in poetry, however, and received his initial training in painting from Alfred Dehodencq before continuing his studies at the *Académie Julian* and the *École des Beaux-Arts*. The artist first concentrated on large historical paintings which were regularly exhibited at the Paris Salons and earned him several prizes. The close relationship Rochegrosse enjoyed with his stepfather and his literary friends soon led him to take a keen interest in the illustration of books. In the 1880s he supplied numerous illustrations for works by Hugo and illustrated several publications by Flaubert, including *Hérodias* and *Salammbô*, as well as producing posters, for Richard Wagner's *Lohengrin* and *Tannhäuser*, for example. Rochegrosse cooperated more closely with his stepfather, Théodore de Banville (1823–1891), than with anyone else.

Banville, a theatre critic and representative of the Parnassian group of poets, commissioned him to produce a large number of illustrations for his lyric poetry. In 1884 the artist made the present drawing which served as the frontispiece to Banville's 1884 anthology *Nous Tous*; it shows an inordinately large lyre, the ancient symbol of poets and philosophers, on the body of which two gallant gentlemen are vying for the attention of a young lady. In the background the outlines of an urban landscape indicate Paris at the time of the *Belle Époque*. A humorous touch is provided by the little black dog sat motionless in the foreground gazing at the viewer. This concentrated, subtly executed pen-and-ink drawing is remarkable for its lightness and elegance.

44. FÉLICIEN ROPS
(1833 Namur – 1898 Essones bei Nantes)

La Dame au Carcel. Vernis mou und Kaltnadel. 23,9 x 17,5 cm. (1876). Unterhalb der Darstellung mit roter Kreide signiert: „F.R.“. Exteens 352, Rouir 850 I (von IV).

Der belgische Graphiker und Illustrator Félicien Rops war 1868 Mitbegründer der *Société des Beaux Arts* in Brüssel und gehörte zu den Wegbereitern des belgischen Realismus. Er tat sich bereits als Schüler mit seinen Karikaturen hervor und gründete 1856 zusammen mit Charles de Coster die Zeitschrift *Uylenspiegel*, die seine Bekanntheit schnell steigerte. In Paris widmete er sich intensiv der Ätztechnik und entwickelte später zusammen mit seinem Freund Armand Rassenfosse eine spezielle Form der Weichgrundätzung, die er „Ropsenfosse“ nannte.

Die suggestive, visuell prägnante Darstellung einer halbnackten Kokotte, deren fülliger Körper vom Schein einer Öllampe angestrahlt wird, besticht durch ihre sehr markante Helldunkelwirkung und durch ihre weichen, samtigen Übergänge. Die Szene atmet eine für Rops charakteristische Dekadenz und maliziöse Erotik. Fast bedrohlich wirkt der Blick der lediglich mit Handschuhen bekleideten Dirne, die uns als Inbegriff der Verführung und als männermordendes Wesen erscheint und somit die Doppelmoral des *Fin de Siècle* visualisiert.

Ganz ausgezeichneter, kontrastreicher und toniger Frühdruck mit breitem Rand, vor den weiteren diagonalen Strichlagen im oberen Bereich der Darstellung. Geringfügig fleckig und gewellt, weitere geringe Altersspuren, sonst sehr schön erhalten. Selten.

FÉLICIEN ROPS
(1833 Namur – 1898 Essones near Nantes)

La Dame au Carcel. Vernis mou and drypoint. 23.9 x 17.5 cm. (1876). Signed “F.R.” in red chalk. Exteens 352, Rouir 850 I (of IV).

The Belgian printmaker and illustrator, Félicien Rops, was a co-founder in 1868 of the *Société des Beaux Arts* in Brussels and one of the pioneers of Belgian realism. He excelled as a pupil with his caricatures and in 1856 joined Charles de Coster in launching the journal *Uylenspiegel*, which rapidly made him well known thanks to his illustrations. In Paris, Rops immersed himself in the art of etching and together with his friend Armand Rassenfosse later devised a special form of soft-ground etching (vernis mou) which he called “ropsenfosse”.

This suggestive, visually explicit depiction of an all but naked cocotte, whose ample proportions are illuminated by the light of an oil lamp, is remarkable for its very striking chiaroscuro effect and soft, velvety transitions. The scene emanates a decadence and malicious eroticism that are characteristic of Rops. The gaze of the woman, who is wearing nothing but gloves, is little short of threatening; she appears as the epitome of seduction and as a man-killer, thus embodying the double standards of the *Fin de siècle*.

A very fine, contrasting and inky early impression with wide margins, before the diagonal hatching added in the upper part of the image. Minor staining and slightly wavy, other minor ageing, otherwise in excellent condition. Rare.

45. SIEBE JOHANNES TEN CATE

(1858 Sneek – 1908 Paris)

Bewegtes Meer bei Abendlicht. Aquarell auf festem Karton. 12,1 x 27,2 cm. Signiert und datiert „Ten Cate (18)97".

Der holländische Maler Siebe Johannes Ten Cate unternahm Studienreisen durch Europa, Nordamerika und Ägypten, bevor er sich in Paris niederließ. Seine oft symbolistisch geprägten Landschaften und Stadtansichten machten den Künstler bekannt und figurierten auf zahlreichen Ausstellungen, beispielsweise der *Münchener Sezession* und der *Société des Artistes Français* in Paris.

Die vorliegende Marine ist in einer freien und koloristisch subtilen Aquarelltechnik behandelt, die den Einfluss von Vincent van Gogh und spätimpressionistischen Zeitgenossen verrät. Die aufschäumenden Wellen im Vordergrund sind mit raschen Federstrichen kalligrafisch behandelt. Vereinzelte Segelschiffe und ein Dampfer am Horizont beleben das weite Meer. Die changierenden Grünblau, Gelb- und Rosatöne erzeugen eine melancholische, symbolistisch geladene Abendstimmung. Provenienz: Paris Hôtel Drouot, Maître Desvouges, 20. – 21. Dezember 1912, Dessins par Ten Cate, Los 190.

SIEBE JOHANNES TEN CATE

(1858 Sneek – 1908 Paris)

Turbulent Sea at Sunset. Watercolour on firm cardboard. 12.1 x 27.2 cm. Signed and dated "Ten Cate (18)97".

The Dutch painter, Siebe Johannes Ten Cate, went on study trips through Europe, North America and Egypt before settling in Paris. He became known for his often symbolist-like landscapes and urban views which were exhibited at numerous exhibitions, for instance those of the *Munich Secession* and the *Société des Artistes Français* in Paris.

The present seascape has been executed in a free watercolour technique with great delicacy of colouring, which betrays the influence of Vincent van Gogh and late Impressionist contemporaries. The foaming waves in the foreground are rendered calligraphically with rapid strokes of the pen. The odd sailing ship and a steamer on the horizon introduce an element of vitality into the open sea. The iridescent greenish-blue, yellow and pink shades evoke a melancholy evening mood that is imbued with symbolism. Provenance: Paris Hôtel Drouot, Maître Desvouges, 20–21 December 1912, Dessins par Ten Cate, lot 190.

46. HEINRICH THEODOR WEHLE

(1778 Förstgen (Oberlausitz) – 1805 Bautzen)

Arkadische Landschaft mit Vieh vor einer antiken Ruine.
Feder und Pinsel in Grau und Schwarz. 46,5 x 61,5 cm. Um 1801–1805. Fröhlich Z 229. Wasserzeichen: Großes bekröntes Wappen mit Fleur-de-lis und Schriftzug.

Die hohe künstlerische Begabung des sorbischen Landschaftsmalers, Zeichners und Radierers Heinrich Theodor Wehle wurde schon früh erkannt. Seine erste Ausbildung erhielt er an der Görlitzer Zeichenschule sowie beim Landschaftsmaler Christoph Nathe, anschließend ging das junge Talent nach Dresden an die Kunstakademie, wo er Schüler des Landschaftlers Johann Christian Klengel wurde. In den höchsten Tönen gelobt hätte ihm wohl eine große Karriere bevorgestanden, wäre er nicht mit nur sechsundzwanzig Jahren frühzeitig verstorben. Bereits seine frühen Arbeiten brachten Wehle den Ruf eines erstklassigen Zeichners und Landschaftsmalers ein und so wurde er im Jahr 1799 zunächst als Zeichner an die *Chalkographische Gesellschaft* zu Dessau berufen. Zwei Jahre darauf trat er auf Geheiß des russischen Zaren eine Stellung an der Kunstakademie in St. Petersburg an. Von hier aus wurde Wehle mit dem Naturwissenschaftler Graf Apollos Mussin-Puschkin auf eine Studienreise in die russischen Teile Vorderasiens, darunter Georgien und den Kaukasus, entsandt. Er fertigte dort zahlreiche topographisch exakt beobachtete Landschaftsstudien an, doch oft waren es auch arkadische Ideallandschaften, wie das vorliegende Blatt, die er mit Feder und Pinsel aufs Papier brachte.

Die Komposition geht auf ein Gemälde des französischen Malers Claude Joseph Vernet zurück, das Wehle während seines Aufenthalts am russischen Zarenhof gesehen hatte. Das Detail der Weidetiere hatte der Künstler anfänglich nicht mit in seine Komposition einbezogen. Die Partie wurde nachträglich hinzugefügt und sorgfältig und mit großer Akribie in das bestehende Bild inkorporiert. Das großformatige Blatt ist mit seinem treffsicheren zeichnerischen Duktus und subtiler atmosphärischer Behandlung ein charakteristisches Zeugnis der Begabung des jung verstorbenen Künstlers.

Literatur: Anke Fröhlich, „Der Landschaftszeichner Heinrich Theodor Wehle und die Landschaftsmalerei um 1800“, in: *Im Reich der schönen, wilden Natur. Der Landschaftszeichner Heinrich Theodor Wehle 1778–1805*, Ausst.-Kat. Sorbisches Museum, Bautzen 2005, Abb. S. 212.

HEINRICH THEODOR WEHLE

(1778 Förstgen (Upper Lusatia) – 1805 Bautzen)

Arcadian Landscape with Cattle in Front of Ancient Ruins.
Pen-and-ink and brush drawing in grey and black. 46.5 x 61.5 cm. Circa 1801–1805. Fröhlich Z 229. Watermark: Large crowned coat of arms with fleur-de-lis and letters.

The outstanding artistic talent of the Sorbian landscape painter, draughtsman and etcher, Heinrich Theodor Wehle, was recognised early on. Wehle received his initial training at the Görlitz School of Drawing and from the landscape painter, Christoph Nathe. He subsequently enrolled at the Academy of Art in Dresden, where he studied under the landscape artist, Johann Christian Klengel. The recipient of effusive praise, he would surely have had a glorious career had he not met an untimely death at the age of twenty-six. His early works earned him the reputation of a first-class draughtsman and landscape painter. As a result he was first appointed a draughtsman at the *Chalkographische Gesellschaft* in Dessau in 1799. Two years later he took up a post at the Academy of Art in St. Petersburg at the behest of the Russian tsar. From here Wehle was sent together with the scientist, Count Apollos Mussin-Puschkin, on a study trip to the Russian parts of Western Asia, including Georgia and the Caucasus. Here Wehle made numerous topographically precise landscape studies, but he also produced ideal Arcadian landscapes, such as the present drawing, which he made with pen and brush.

The composition is inspired by a painting by the French painter, Claude Joseph Vernet, which Wehle had seen during his stay at the court of the Russian tsar. The detail of the grazing animals was not originally included in his composition, this part being added by the artist at a later date and meticulously incorporated into the existing picture. The impressive sheet with its accurate drawing style and subtle atmospheric treatment is a characteristic illustration of the talent of this prematurely deceased artist.

Literature: Anke Fröhlich, “Der Landschaftszeichner Heinrich Theodor Wehle und die Landschaftsmalerei um 1800”, in: *Im Reich der schönen, wilden Natur. Der Landschaftszeichner Heinrich Theodor Wehle 1778–1805*, exhib. cat. Sorbisches Museum, Bautzen 2005, fig. p. 212.

47. JOHAN HENDRIK WEISSENBRUCH

(1824–1903, Den Haag)

Strandszene mit zwei Figuren und Fischerbooten. Aquarell. 9,1 x 12,7 cm. Monogrammiert:" J.H.W". Um 1874.

Mit erstaunlicher Ökonomie der Mittel hat Weissenbruch die suggestive Strandszene in wenigen Pinselstrichen rasch und virtuos hingeworfen. Wahrscheinlich beobachtete der Künstler das Motiv am Strand von Scheveningen, in der unmittelbaren Nähe seines Wohnortes Den Haag. Die dunklen Silhouetten eines Mannes und einer sitzenden Frau zeichnen sich effektvoll vor dem verhangenen Himmel ab. Alles ist auf formale Reduktion ausgerichtet, dennoch erreicht Weissenbruch ein Höchstmaß an atmosphärischer Durchdringung.

Der Landschaftsmaler Johan Hendrik Weissenbruch studierte von 1843 bis 1850 an der Kunstakademie in Den Haag und war ein Schüler von Andreas Schelfhout. Er zählt zu den wichtigsten Vertretern der Haager Schule, die sich in Nachahmung der Meister von Barbizon der Plein-air-Malerei verschrieben hatten. Gemeinsam mit seinen Neffen Jan und Willem Roelofs war Weissenbruch Mitbegründer der Künstlervereinigung *Pulchri Studio* in Den Haag.

Die kleine Studie ist auf der Rückseite einer Einladungskarte des Vereins zur „Kunstbeschouwing" (Kunstbetrachtung) gemalt. Sie verleiht dem Künstler „mit zwei Damen" Eintritt zur Kunstausstellung und trägt das Datum 1874.

JOHAN HENDRIK WEISSENBRUCH

(1824–1903, The Hague)

Beach Scene with Two Figures and Fishing Boats. Watercolour. 9.1 x 12.7 cm. Signed with the monogram: "J.H.W". Circa 1874.

Demonstrating an astonishing economy of means, Weissenbruch has dashed off this evocative beach scene with a few masterly strokes of the brush. He may well have observed the motif on the beach at Scheveningen close to where he lived in The Hague. The dark silhouettes of a man and a seated woman stand out starkly against the overcast sky. Although the focus here throughout is on formal reduction, the little sketch nevertheless radiates great atmospheric intensity.

Johan Hendrik Weissenbruch, a landscape artist who studied from 1843 to 1850 at the Academy of Art in The Hague, was a pupil of Andreas Schelfhout. He ranks as one of the foremost representatives of The Hague School who followed in the footsteps of the masters of Barbizon in devoting themselves to plein-air painting. Together with his nephews, Jan and Willem Roelofs, Weissenbruch was a founding member of the *Pulchri Studio* association of artists in The Hague.

This little study has been painted on the back of an invitation card for an opening reception ("Kunstbeschouwing") of the association. Dated 1874, it grants the artist "and two ladies" admission to exhibition.

PULCHRI-STUDIO.

ONDER BESCHERMING VAN HH. MM. DEN KONING EN DE KONINGIN.

KUNSTBESCHOUWING.

Donderdag, 3 December 1874,

des avonds ten half acht ure, in het gewone Lokaal

FLUWEELEN BURGWAL.

JOH. GRAM,
Secretaris.

Portefeuille van de GEWONE LEDEN.

Den Heere J.H. Weissenbruch

MET TWEE DAMES.

Men wordt vriendelijk verzocht, deze kaart (WELKE PERSOONLIJK IS) *vóór het Binnentreden te willen afgeven.*

Originalgröße / Actual size

48. CHRISTIAN ZACHO
(1843 Grenaa – 1913 Kopenhagen)

Blick auf Non Mølle und den Hald Sø. Öl auf Leinwand. 36 x 58 cm. Signiert, datiert und bezeichnet: „Non Mølle / 6 Septbr. 1873 Chr Zacho".

Der Maler Christian Zacho studierte von 1862 bis 1867 an der Kopenhagener Akademie. Im Anschluss bildete er sich bei Janus la Cour und P. C. Skovgaard weiter – zu letzterem stand er in enger persönlicher Verbindung und lebte vier Jahre in dessen Haus. Zacho war zu Lebzeiten ein hochangesehener Landschaftsmaler und stellte von 1865 bis zu seinem Tode auf den jährlichen Kunstausstellungen der Akademie in Charlottenborg aus. Wie sein Lehrmeister Skovgaard spielte die heimische Natur Dänemarks eine entscheidende Rolle in seinem gemalten Œuvre, wie die vorliegende, sehr atmosphärische Landschaftsstudie eindrucksvoll belegt.

Dargestellt ist eine Ansicht des malerischen Hald Sees unweit der Wassermühle Non Mølle in den Dollerup Hügeln in der Region Viborg (Midtjyland). Die Studie ist von einer tiefen, an Caspar David Friedrich erinnernden Naturlyrik erfüllt. Die Umrisse der vom Winde verwehten Laubbäume heben sich arabeskenhaft von dem dramatischen Abendhimmel ab. Der Künstler hat das typisch nordische Licht einfühlsam und mit großer Subtilität eingefangen. Die fein abgestuften, gedämpften Grün- und Brauntöne des Terrains und des Laubes bilden einen wirkungsvollen Kontrast zu dem spektakulären Abendhimmel, der in schillernden Gelb, Blau- und Violetttönen gehalten ist. Das Ganze atmet eine feierliche, meditative Stille, die eine fast zwingende Wirkung auf den Betrachter ausübt. Der Künstler malte das Motiv des Hald See mindestens zweimal im Jahre 1873, wie aus den Nachlasskatalogen von 1913 und 1914 hervorgeht. Siehe Kat. *Sidste Maleri-Auktion over afdøde Professor Chr. Zacho's Efterladte Arbejder,* Auktion 16, Kopenhagen, 17. Februar 1914, Nr.131.

CHRISTIAN ZACHO
(1843 Grenaa – 1913 Copenhagen)

View of Non Mølle and Hald Sø. Oil on canvas. 36 x 58 cm. Signed, dated and inscribed "Non Mølle / 6 Septbr. 1873 Chr Zacho".

The painter Christian Zacho studied at the Copenhagen Academy from 1862 to 1867. He subsequently continued his training under Janus la Cour and P. C. Skovgaard, with whom he was in close personal contact and in whose house he lived for four years. A highly regarded landscape painter during his lifetime, Zacho was represented at the annual art exhibitions staged by the Academy in Charlottenborg from 1865 until his death in 1913. As was the case with his teacher Skovgaard, the countryside in his native Denmark played a key role in his painted oeuvre, evidence of which is provided by this intensely atmospheric landscape study.

It presents a view of the picturesque Hald Lake not far from the Non Mølle water mill in the Dollerup Hills in the region of Viborg (Midtjyland). The study is imbued with a deep natural lyricism reminiscent of Caspar David Friedrich. The outlines of the windblown deciduous trees make them stand out like arabesques against the magnificent evening sky. The artist has captured the typical northern light with great subtlety and sensitivity. The finely gradated, restrained green and brown tones of the foliage and terrain form an effective contrast to the spectacular evening sky painted in iridescent hues of yellow, blue and violet. The whole radiates a solemn, meditative tranquillity which has an almost compelling impact on the observer. Zacho painted the Hald Lake motif at least twice in 1873, as is apparent from the estate catalogues of 1913 and 1914. See catalogue *Sidste Maleri-Auktion over afdøde Professor Chr. Zacho's Efterladte Arbejder,* Auction 16, Copenhagen, 17 February 1914, no. 131.

A 95.
C Arnet

49. CUNO AMIET
(1868 Solothurn – 1961 Oschwand)

Die zukünftige Gattin des Künstlers. Radierung und Aquatinta auf Velin. 15,2 x 12 cm. 1895. Unten rechts in Bleistift signiert „C Amiet". Mandach 6.

Cuno Amiet gilt als einer der Wegbereiter der modernen Malerei in der Schweiz. Er betätigte sich als Radierer, Holzschneider und Lithograph jedoch auch intensiv mit den graphischen Künsten. Ab 1886 besuchte Amiet die Akademie der Bildenden Künste in München, anschließend studierte er zusammen mit seinem Freund Giovanni Giacometti an der *Académie Julian* in Paris. 1892 verbrachte der junge Künstler ein für ihn äußerst bedeutsames Jahr im bretonischen Pont-Aven, wo er sich mit Schülern von Paul Gauguin wie Paul Sérusier, Émile Bernard und Roderic O'Conor befreundete und wo er auch die Werke von Vincent van Gogh und Paul Cézanne kennenlernte. Auf die Werke Amiets, die nun immer öfter auf Ausstellungen gezeigt wurden, sollte auch bald die expressionistische Künstlervereinigung *Die Brücke* aufmerksam werden, die ihn als einen der „Ihren" erkannte und ihn auf Anfrage Erich Heckels als Mitglied gewann.

Das Porträt nahm schon früh einen besonderen Stellenwert im Œuvre Amiets ein. Bei dem vorliegenden, delikat und subtil beobachteten Bildnis handelt es sich um eines der zahlreichen Darstellungen die Amiet von seiner Frau schuf, der Wirtstochter Anna Luder aus Hellsau, die er im Jahr 1898 ehelichte. Das Profilbildnis ist von einer liebevollen Andächtigkeit geprägt und von größter graphischer Delikatesse. Das Gesicht der jungen Frau hebt sich nur um Nuancen von dem dunklen, dicht schraffierten Fond ab, während eine kleine, hell belassene Schleife an ihrem Hut einen markanten Blickpunkt bildet. Ein ähnliches, wohl von der Radierung inspiriertes Bildnis der jungen Frau findet sich auf Amiets Gemälde *Der grüne Hut* (1897–98, Kunstmuseum Solothurn, Inv. B I 39). Frühe Drucke von Amiets Hand wie der vorliegende sind rar – zahlreiche frühe Werke, darunter druckgraphische Arbeiten und fünfzig Gemälde, fielen dem Brand des Münchener Glaspalastes im Jahre 1931 zum Opfer.

Prachtvoller, gratiger und kontrastreicher Druck mit breitem Rand um die deutlich zeichnende Plattenkante. Geringfügige Alters- und Gebrauchsspuren, sonst sehr schön erhalten.

CUNO AMIET
(1868 Solothurn – 1961 Oschwand)

The Artist's Future Wife. Etching and aquatint on wove paper. 15.2 x 12 cm. 1895. Signed "C Amiet" in pencil at the bottom right. Mandach 6.

Cuno Amiet is regarded as one of the pioneers of modern painting in Switzerland, but also worked as an etcher, wood engraver and lithographer. From 1886 he attended the Academy of Fine Arts in Munich, after which he studied with his friend Giovanni Giacometti at the *Académie Julian* in Paris. In 1892 the young artist spent what was an extremely important year for him in Pont-Aven in Brittany, where he befriended students of Paul Gauguin such as Paul Sérusier, Émile Bernard and Roderic O'Conor and also came into contact with paintings by Vincent van Gogh and Paul Cézanne. Amiet's works, which were now shown with increasing frequency at exhibitions, soon attracted the attention of *Die Brücke*, a group of Expressionist artists which came to regard him as one of their own and, at the request of Erich Heckel, made him a member.

Portraits enjoyed a special status in Amiet's oeuvre at an early stage. The present sensitive and subtly observed portrait is one of the many Amiet took of his wife Anna Luder, the daughter of a publican from Hellsau, whom he married in 1898. The profile portrait radiates an affectionate reverence and is of great graphical delicacy. The young woman's face is only slightly lighter than the dark, densely hatched background; a small, light ribbon on her hat provides a striking visual focus. A similar portrait of the young woman, which was probably inspired by the etching, can be found in Amiet's painting *The Green Hat* (1897–98, Kunstmuseum Solothurn, inv. no. B I 39). Early prints by Amiet such as that on offer here are rare. Many of his early works, including prints and fifty paintings, were destroyed by a fire in the Munich Glaspalast in 1931.

A superb, inky and contrasting impression with wide margins around the distinct platemark. Minor ageing and traces of handling, otherwise in excellent condition.

50. MAXIMILIEN LUCE
(1858–1941, Paris)

Scènes de la vie courante. 2 Ölstudien auf Holz (Hartfaserplatte). Je ca 13,4 x 54 cm. Unten links signiert „Luce".

Der spätimpressionistische Maler Maximilien Luce wurde zuerst als Graphiker ausgebildet und studierte ab 1876 Malerei im Atelier von Eugène Froment und an der Pariser *Académie Suisse*. Mit seinen Studiengenossen Léo Gausson und Emile-Gustave Cavallo-Peduzzi gründete Luce die Künstlergruppe *Groupe de Lagny*, die sich intensiv mit George Seurats Farbtheorien auseinandersetzte. Anlässlich seines Debüts im *Salon des Indépendants* machte Luce Bekanntschaft mit Camille Pissarro und Paul Signac, der ein Gemälde des Künstlers erwarb und ihm zeitlebens freundschaftlich verbunden blieb. Auf Einladung von Emile Verhaeren und Theo van Rysselberghe folgten 1889 und 1892 Ausstellungen bei dem fortschrittlichen Künstlerverein *Les Vingt* in Brüssel. Luce gehörte somit zur künstlerischen Avantgarde seiner Zeit und wurde durch seine Annäherung an die pointillistisch-divisionistische Malweise Seurats zu einem führenden Vertreter des Neoimpressionismus.

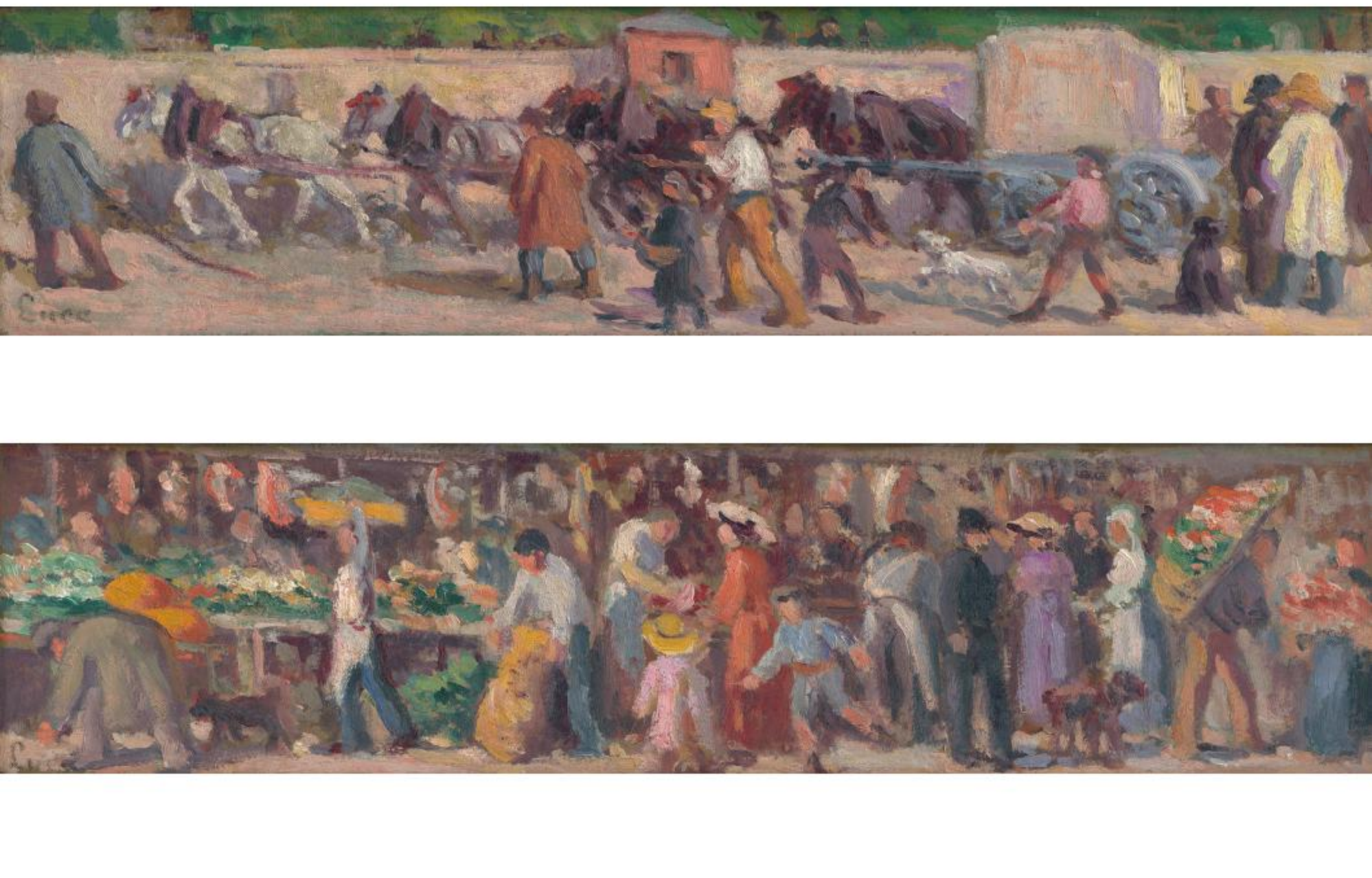
In seinem umfangreichen malerischen Œuvre widmete sich Luce mit Vorliebe der Darstellung von Landschaften sowie Stadt- und Straßenszenen, später schuf er vermehrt auch Porträts. Das geschäftige Großstadtleben faszinierte den Künstler immer wieder aufs Neue und inspirierte ihn zu Werken, in denen sein ganz eigener Blick auf den Alltag der Menschen zum Ausdruck kommt. Auch in den beiden vorliegenden, als Pendants konzipierten kleinen Ölstudien befasst sich Luce mit solchen Alltagsszenen. In einem reizvollen Querformat fängt er in gewohnt abstrahierender Art und Weise und durch dem Einsatz von bunten, pastos aufgetragenen Farben auf der ersten Studie den Trubel eines Marktes ein – es könnte sich um die Pariser Rue Mouffetard handeln –, während sich die zweite Szene der pulsierenden Geschäftigkeit der Straße widmet. Mit einem wachen Blick für das pittoreske Detail und menschliche Interaktionen schafft Luce hier ein ungewöhnlich poetisches und koloristisch reizvolles Abbild der Lebendigkeit des städtischen Lebens.

MAXIMILIEN LUCE
(1858–1941, Paris)

Scènes de la vie courante. Two oil studies on cardboard. Each approx. 13.4 x 54 cm. Signed "Luce" at the bottom left.

The late Impressionist painter, Maximilien Luce, initially trained as a printmaker and began his painting studies in 1876 under Eugène Froment and at the *Académie Suisse* in Paris. Together with his fellow students, Léo Gausson and Emile-Gustave Cavallo-Peduzzi, Luce founded a group of artists called the *Groupe de Lagny*, which critically examined George Seurat's theory of colour. On the occasion of his debut at the *Salon des Indépendants* Luce made the acquaintance of Camille Pissarro and Paul Signac. The latter bought one of Luce's paintings and remained on friendly terms with him for the rest of his life. In 1889 and 1892 Luce was invited by Emile Verhaeren and Theo van Rysselberghe to participate in the annual exhibition of *Les Vingt*, a progressive artists' association in Brussels. This put him among the artistic avant-garde of his time, the closeness between his work and Seurat's pointillist and divisionist style of painting making him one of the leading Neo-Impressionists.

Luce reveals a clear preference in his extensive painted oeuvre for the depiction of landscapes as well as urban and street scenes. Later on he also produced a large number of portraits. The hustle and bustle of city life fascinated the artist time and again and inspired him to create works which express his idiosyncratic view of restless human activity. In the present oil studies, which were designed as companion pieces, Luce again turns his attention to such everyday scenes. By choosing a visually pleasing oblong format, the artist uses thickly applied bright colours to portray a busy market in the first scene – it could well be the Rue Mouffetard in Paris – while in the second scene he focuses on the pulsating street activity. With a keen eye for picturesque detail and human interaction Luce presents an unusually poetic and charmingly colourful portrait of the vitality of urban life.



KÜNSTLERVERZEICHNIS / INDEX OF ARTISTS

Amiet, Cuno 118
Baratta, Antonio 54
Barry, James 56
Basoli, Antoni 86
Bendl, Ignaz Johann 14
Besnard, Albert 88
Bidauld, Jean-Pierre-Xavier 90
Both, Jan 18
Bouchardon, Edme 58
Bout, Pieter 20
Brebiette, Pierre 22
Carmontelle, Louis 62
Carpioni, Giulio 24
Charpentier, François-Philippe 64
Clemens, Johan Frederik 68
Corbould, Richard 92
Devéria, Achille 94
Diamantini, Giuseppe 26
Dietrich, Christian Wilhelm Ernst 70
Dietzsch, Johann Albrecht 72
Ender, Thomas 96
Ghisi, Giorgio 8
La Hyre, Laurent de 28
Hutin, Charles François 76
Hutin, François 74
Larsen, Emanuel 98
Le Lorrain, Louis Joseph 78
Luce, Maximilien 120
Lund, Frederik Christian 100
Maes, Godfried 30
Moninckx, Johannes 32
Morin, Jean 36
Nieulandt, Willem van 38
Pajou, Augustin-Désiré 102
Pernati, Damiano 80
Piola, Domenico 42
Possenti, Giovanni Pietro 44
Ravier, François Auguste 104
Regnault, Jean-Baptiste 82
Rochegrosse, Georges Antoine 106
Rops, Félicien 108
Saenredam, Jan 10
Schönfeld, Johann Heinrich 46
Ten Cate, Siebe Johannes 110
Triva, Antonio 48
Vanni, Francesco 12
Waterloo, Anthonie 50
Wehle, Heinrich Theodor 112
Weissenbruch, Johan Hendrik 114
Zacho, Christian 116

Tefaf Maastricht March 7–15, 2020

Please visit our exhibition

From Bellange to Rops – European Works on Paper

TEFAF
MAASTRICHT

Tefaf on Paper, stand no. 723

Opening hours:
Daily 11am – 7pm
Sunday, March 15, 11am – 6pm

IMPRESSUM

Gestaltung & Satz	Stefanie Löhr
Repros	Christoph Anzeneder, Notica
Druckvorstufe	Mega-Satz-Service, Berlin
Druck	Druckerei Conrad GmbH, Berlin
Papier	Galaxi Keramik, 170 g/qm
Typographie	Custodia Fred Smeijers, Our Type, Belgien

© 2020 Nicolaas Teeuwisse OHG

Nicolaas Teeuwisse OHG · Erdener Str. 5a · 14193 Berlin